



# PRATICHE DELL'EROS PARIGINO TRA GENERE, SESSUALITA' E SOCIETA'

Andrea Salvatore Antonio Barbieri

Dicembre 2016

ISSN 2240-7332

IRPPS WP 96/2016



CNR-IRPPS

**Pratiche dell'eros parigino tra genere, sessualità e società**

Andrea Salvatore Antonio Barbieri

2016, p. 91 IRPPS Working paper 96/2016

Questo *work in progress* rappresenta un tentativo di ricostruzione, tra storia sociale e sociologia, della nascita di una specifica rappresentazione sociale, quella riguardante l'eros parigino e dell'immagine della seduttività della donna 'parigina'.

Il lavoro prova a coniugare il mondo della rappresentazione della sessualità (paragrafo 1), della prostituzione e della nascita della gastronomia legata al *loisir* (tempo libero) (paragrafo 2), del consumo del corpo sia nei luoghi della *nettezza* del corpo che dello svago (paragrafo 3), le immagini della prostituta nella nascente letteratura popolare (paragrafo 4), nella cinematografia (paragrafo 5). Il tutto nello scenario di quella città che Walter Benjamin definì la capitale del XIX secolo.

*Parole-chiave:* Erotismo, Gastronomia, Loisir, Prostituzione, Identità femminile

CNR-IRPPS

**Parisian eros practices gender, sexuality and society**

Andrea Salvatore Antonio Barbieri

2016, p. 91 IRPPS Working paper 96/2016

This *work in progress* is an attempt to reconstruct between social history and sociology of the birth of a specific social representation, that relating to eros and Parisian image of the seductive woman 'Parisian'.

The work tries to combine the world of representation of sexuality (paragraph 1), prostitution and the birth of the gastronomy linked to *loisir* (leisure) (paragraph 2), the consumption of the body and at places garbage body that entertainment (paragraph 3), the image of the prostitute in the emerging popular literature (paragraph 4), the cinematography (paragraph 5). The whole scenario of this city that Walter Benjamin called the capital of the nineteenth century.

*Keywords:* Eroticism, Gastronomy, Leisure, Prostitution, Feminine identity

Citare questo documento come segue:

Andrea Salvatore Antonio Barbieri (2016) *Pratiche dell'eros parigino tra genere, sessualità e società*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali. (IRPPS Working papers n. 96/2016)

---

Redazione: Marco Accorinti, Sveva Avveduto, Corrado Bonifazi, Rosa Di Cesare, Fabrizio Pecoraro, Tiziana Tesaro. Editing e composizione: Cristiana Crescimbeni, Luca Pianelli, Laura Sperandio  
La responsabilità dei dati scientifici e tecnici è dei singoli autori

© Istituto di ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali 2013. Via Palestro, 32 Roma



## Indice

Introduzione .....	3
Un'eterosessualità facile .....	3
La fabbrica del mito: un eterno Eros parigino?.....	4
1. Tra <i>chic</i> e <i>cagna</i> : le seduzioni della parigina da Jean-Jacques Rousseau a Yves Saint-Laurent .....	7
1.1. Tra Città e Corte: le rappresentazioni delle parigine sotto l'Ancien Régime .....	8
1.2 Logiche sociali, logiche di genere e identità parigina.....	10
1.3 La cristallizzazione del mito della 'parigina' (1800-1870).....	11
1.3.1 Il Tout-Paris dell'eleganza.....	11
1.3.2 L'erotizzazione di Parigi e della 'parigina' .....	13
1.3.3 L'apogeo dello "splendore festoso imperiale" .....	13
1.4 La Belle Époque della 'parigina', dal 1870 alla Prima Guerra mondiale .....	14
1.4.1 La 'Parisienne' in trionfo.....	14
1.5 Le riconfigurazioni dell'Eros parigino: un immaginario più temperato? .....	16
1.5.1 L'osmosi tra 'chic' e 'cagna': la borghesia del Novecento .....	17
1.6 Il declino della 'parigina': dal 1920 ai giorni nostri .....	18
1.6.1 Eredità e permanenze .....	18
1.6.2 Prime destabilizzazioni .....	19
1.7 Dagli anni Sessanta ai giorni nostri: un mito in via di edulcorazione.....	21
2. La "cara" e la "carne": gastronomia e prostituzione nei grandi <i>restaurant</i> dei <i>boulevard</i> nel XIX secolo .....	24
2.1 Il cattivo genere di restaurant.....	25
2.2 La gastronomia galante .....	27
2.3 Buongustai, buongustaie e piaceri tariffati della carne .....	31
3. Perverse promiscuità? Bagni pubblici e café-concert parigini nella seconda metà del XIX secolo.....	35
3.1 Il posto dell'eros nelle rappresentazioni contraddittorie di queste istituzioni.....	37
3.2 Tra pratiche e classificazioni: quadri dei bagni pubblici e cafés-concerts parigini .....	42
3.3 Del voyeurismo: grammatica del discorso erotico "Belle Epoque".....	45
4. La mangiatrice di uomini: immagini della prostituta in Flaubert, Zola e Maupassant.....	59
4.1 La donna consumatrice .....	60
4.2 La donna consumata .....	62
4.3 La prostituta: che cosa mangia? o chi la mangia?.....	64
5. Un Eros di celluloido: l'erotizzazione cinematografica di Parigi (1945-1975).....	66
5.1 Dei personaggi carichi di erotismo .....	67
5.2 Dei luoghi per la sensualità.....	71
5.3 Parigi, una città pin-up? .....	73
5.4 Tra autocelebrazione e nostalgia.....	76
5.5 Lo sguardo del candido.....	77
5.6 Sguardi in controcampo .....	78
5.7 La fine di un genere? .....	80
5.8 Conclusioni .....	81
Bibliografia .....	83

## Introduzione

“Parigi, città dell’amore”; “Parigi, capitale del vizio”; “Parigi, bordello d’Europa”; “Parigi, moderna Babilonia”. Precoce, insistente, universale, la reputazione “galante” di Parigi, fissatasi dal XVIII secolo, rafforzata nel secolo successivo, ancora persistente nel XX secolo, costituisce un grande mito che questo saggio ha l’ambizione di esplorare. In gran parte di fantasia, questa “erotizzazione” di Parigi è comunque prosperata a partire da tratti specifici della storia della città. Molto presto, infatti, la capitale del regno di Francia è stata percepita, descritta, identificata sia dagli stranieri sia dai provinciali di passaggio e sia dagli stessi parigini, come un luogo favorente l’incontro dei sessi e il commercio sessuale, tanto in ragione della densità della sua attività galante quanto in ragione dell’estensione dei suoi quartieri “caldi” quanto per il clima d’immoralità o di gusto del piacere che si riteneva vi regnasse. Questa reputazione ha generato una vasta quantità di fonti primarie, regolarmente accresciute nel corso del tempo dalla curiosità di cronachisti, giornalisti, amatori dell’erotismo - a volte molto eruditi - che prendono il sopravvento nella produzione di un discorso sull’Eros parigino. Parallelamente, la tradizione delle guide ai piaceri parigini, redatte in uno stile scherzoso e compiacente, si è mantenuta fino ad oggi - come mostra la sintesi (tra racconti aneddotici e storia) di Emmanuel Pierrat, *Paris ville érotique, du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Parigramme, 2013) o il libro di Marc Lemonier, *Histoire(s) du Paris libertin* (Paris, La Musardine, 2003). Assolutamente centrale nell’immagine, nella sociabilità, nell’economia della città, questo terreno non è, ovviamente, stato ignorato dagli storici. Tuttavia, data la vastità dell’argomento, per gettare una luce più scientifica su questa Parigi dell’amore e del sesso dobbiamo ricorrere agli studi di caso e a un approccio multidisciplinare.

### *Un’eterosessualità facile*

Se Parigi è stata percepita nel corso dei secoli come la città dell’audacia, vale a dire della trasgressione erotica, non si devono però dimenticare le forme più leggere o più edonistiche di relazioni amorose o carnali tra gli individui, e neanche le attività periferiche nelle quali esse s’inserivano, che partecipano ugualmente della reputazione di Parigi come “città dell’amore”, città d’incontri, città delle belle donne e degli uomini galanti - con un privilegio manifesto all’eterosessualità. Parigi è senza dubbio la città dove appaiono più precocemente in Occidente, e con il massimo grado di tolleranza, dei corpi desiderabili e seduttori, essenzialmente femminili, in un’ottica di disuguaglianza - come analizzato nel libro (a cura di Aruna D’Souza e Tom McDonough) *The invisible “flâneuse”? : Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-century Paris* (Manchester, Manchester University Press, 2006). La bibliografia in questo senso è ricca, anche se l’elemento parigino non è sempre esclusivo: per la danza, François Gasnault, *Guinguettes et lorettes, Bals publics à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Aubier, 1986); Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l’entre-deux-guerres* (Paris, Nouveau Monde Édition, 2013); per il rimorchiare e la seduzione, Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire du flirt, les jeux de l’innocence et de la perversité, 1870-1968* (Paris, Grasset, 2000, trad. it., *Storia del flirt. I giochi dell’innocenza e della crudeltà 1870-1968*. Roma, Editori Riuniti, 2001), poi il lavoro collettivo, diretto da Cécile Dauphin e Arlette Farge, *Séduction et société, approches historiques* (Paris, Seuil, 2001) che include diversi casi studio su Parigi. Non va trascurata la storia dei

modelli parigini (cfr. capitolo 1 “Tra *chic* e *cagna*: le seduzioni della parigina da Jean-Jacques Rousseau a Yves Saint-Laurent”) che furono evidentemente costitutivi di questa seduzione urbana. Su questo tema i lavori essenziali sono quelli di Valerie Steele, *Paris Fashion, a Cultural History* (Oxford, Oxford University Press, 1988), di Philippe Perrot sul corpo e l’abbigliamento femminile - argomenti che incrociano spesso il tema delle parigine seduttrici: *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* (Paris, Seuil, 1984); *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Fayard, 1981).

Attraverso l’immagine della “parigina” il paragrafo 1 presenta una panoramica di tre secoli di produzione culturale sviluppatasi intorno alla reputazione di Parigi, città caratterizzata dalla concentrazione di ricchezza, dall’alta densità di popolazione, da industrie e negozi di lusso, strettamente connessi con la corte e con le *élite* borghesi. Il consumo della moda si rivela caratteristico. Se all’inizio del XVIII secolo sono le parigine che *apparecchiano* gli usi della corte di Versailles, con lo sviluppo delle corporazioni delle sarte e dei mercati della moda, poi sono gli aristocratici che finiscono per fornirsi a Parigi - come testimonia lo straordinario, successo di Rose Bertin, la sarta di Maria Antonietta narrato da Michelle Saporì (*Rose Bertin, Couturière de Marie Antoinette*, Paris, Perrin, 2010). Uno degli elementi costitutivi della parigina, che molti osservatori deplorano, è la relativa confusione tra le classi sociali e gli statuti femminili attraverso l’abbigliamento ricercato. Un altro elemento, ancora più condannato, è la visibilità della prostituzione negli spazi urbani del *loisir* e in particolare quella delle grandi cortigiane che spesso lanciano le mode. Da qui quest’associazione dell’eleganza e dell’erotismo, dello *chic* e della *cagna*, che costituisce tanto la parigina che il suo mito. Sotto le virtù democratiche, e un pizzico d’ipocrisia, della Terza Repubblica, la figura della parigina si affievolisce, anche se la tradizione *canaille* si perpetua a Pigalle, Montmartre e Montparnasse, in un folklore sempre più turistico, o nelle case chiuse molto repute come la celebre Chabanais - che apre i suoi battenti nel 1878. Dopo la Prima Guerra mondiale, la moda *garçonne* che appare contemporaneamente a Parigi, Berlino o New York, semplifica considerevolmente la seduttività dell’abbigliamento femminile, come del resto l’immagine femminile che s’incarna particolarmente nelle creazioni di Coco Chanel. Negli anni tra le due guerre il cinema statunitense e la sua fabbrica delle *star glamour* esercitano una concorrenza molto seria al mito parigino. Oggi la parigina ha perso la sua aura a causa della globalizzazione e dell’ascesa del femminismo.

#### *La fabbrica del mito: un eterno Eros parigino?*

Una riflessione sull’Eros parigino non può mancare di fare l’analisi del processo di produzione di questa immagine e della reputazione da parte dei differenti *medium* - letteratura, stampa, incisioni, fotografia, cinema, canzone - che hanno messo in scena il tema di “Parigi, città dell’amore e del sesso”. Si ritrovano alcuni utili elementi di riflessione nel lavoro collettivo diretto da Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1999); ma anche, per la letteratura, in *Ecrire Paris* (Paris, Editions Seesam, 1990); per la pittura in T.J. Clark, *The painting of modern life. Paris in*

*the art on Manet and his followers* (New York: Alfred A. Knopf, 1985); per il cinema in Antoine de Baecque (dir), *Paris vu par Hollywood* (Paris, Skira, 2012).

Il cinema partecipa, infatti, all'erotizzazione della capitale. Da un *corpus* di un centinaio di titoli, soprattutto dei cortometraggi degli anni Quaranta e Cinquanta, il paragrafo 5 "Un Eros di celluloidi: l'erotizzazione cinematografica di Parigi (1945-1975)" mostra come i produttori – ma anche la *Commission de contrôle des films* (istituita nel 1945) – perseguiavano l'immaginario dell'Eros parigino. I corpi femminili, quasi denudati in vari tipi di spettacoli, sono centrali, anche se la censura generalmente sopprime il nudo integrale, ad eccezione di quello delle donne non-europee e delle prostitute, raramente tollerate. Si parte dalle ballerine del *french cancan* e dei *music-hall*, seguite dalle spogliarelliste e poi dalle *mannequin*, dalle sarte e delle *simples élégantes* di Parigi. Le celebri *music-hall* e i *cabaret* della capitale brillano sempre, anche se i quartieri rappresentati cambiano. Così, benché la menzione di Pigalle nel titolo di un film basti ancora per incorrere nell'ira della *Commission de censure*, giacché il quartiere rimane rappresentativo del *Paris canaille*, Montmartre, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés soppianta i grandi *boulevard* nella *fiction* così come nella realtà.

Come analizza poi Simone Delattre nel suo libro di riferimento, *Les Douze Heures Noires: La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Albin Michel, 2000) la notte è, per antonomasia, un tempo destinato all'eros. Così come alcuni luoghi quali il *Palais-Royal* e l'*Opéra*.

Alcuni gruppi sociali sono poi percepiti come dotati di una sessualità, particolarmente attiva e quindi prendono parte, più di altri, alla costruzione e alla reificazione dell'Eros parigino: gli studenti. in primo luogo, analizzati in particolare da Jean- Claude Caron, per il XIX secolo in *Généralisations romantiques: les étudiants de Paris et le Quartier Latin* (Paris, Armand Colin, 1991); le attrici e, in generale, tutte le donne legate agli ambienti artistici e dello spettacolo, come appaiono, in filigrana, nei lavori di Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860-1914* (Paris, Albin Michel, 2008) e di Lenard R, Berlanstein, *Daughters of Eve: a Cultural History of French Theater Women, from the Old Regime to Fin de Siecle* (Harvard: Harvard University Press, 2000); gli stranieri che hanno spesso testimoniato per Parigi un'intensa curiosità, come mostra per esempio Evelyn Cohen nel suo *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1999).

La correlazione tra prostituzione e *loisir* è chiaramente documentabile anche nel caso dei *restaurant* (cfr. La "cara" e la "carne": gastronomia e prostituzione nei grandi *restaurant* dei *boulevard* nel XIX secolo, paragrafo 2). E' a Parigi, infatti, che la gastronomia si sviluppa inizialmente. Le prime grandi istituzioni – i *Frères provençaux*, *Véry* o *Véfour* – si situano logicamente all'interno del *Palais-Royal* prima di trovare la concorrenza, dal 1830 e con l'inizio della *Monarchie de Juillet*, da parte di quelli – collocati vicino ai teatri importanti – dei grandi *Boulevard*, tra cui il *Café de Paris*, il *Café Riche* o il *Café Anglais*. Come i *Café*, dai quali sono nati un buon numero di *restaurant*, i *restaurant* sono luoghi frequentati da uomini. Qui le donne, per lo più mantenute, vi sono invitate a cena dopo lo spettacolo per tenere compagnia ai *messieur* e partecipare, in saloni privati, ai *party* che questi ultimi organizzano. Le *ragazze* 'invitate' alle cene sono anche additate con l'appellativo di *soupeuse* mostrando chiaramente l'intreccio tra il piacere carnale e la buona tavola. Intreccio che ha anche trovato la sua

espressione più appropriata nei *menu* dei grandi chef: le *pommes Cora* o le *crepes Suzette* richiamano le grandi cortigiane della *Monarchie de Juillet* e le feste del periodo dell'Impero. Con la chiusura da parte delle istituzioni dei *boulevard*, i nottambuli si dirigono infine verso le *Halles*, dove i *cabaret* dotati di stanze private rimangono aperti per tutta la notte. Dopo la Prima Guerra mondiale, la femminilizzazione della clientela dei *restaurant* e la crescita di nuovi *loisir* (sale per concerti, discoteche, cinematografi) porta alla nascita di un nuovo quartiere d'intrattenimento (*Montparnasse*) e di nuove forme di prostituzione. Questa circolazione parigina di *filles galantes* pone anche la questione della loro convivenza con le prostitute di strada. All'inizio della Terza Repubblica queste ultime rimangono confinate in casa o in luoghi pubblici semi-protetti, i *salon* da tè, le *terrasses* dei *Café* dove le loro autovetture parcheggiate nelle vicinanze permettono loro di osservare comodamente il teatro della strada. Poi, sono realizzate raffinate separazioni degli spazi: gli uomini possono cenare con le loro mogli in alcuni *restaurant* famosi e non in altri, non meno noti ma riservati alla loro/alle loro *maîtresse/maîtresses*, in particolare sui *boulevard*.

Un'altra associazione tipicamente parigina è quella tra la prostituzione e i *café-concert* (cfr. cap. 3: "Perverse promiscuità? Bagni pubblici e *café-concert* parigini nella seconda metà del XIX secolo"). Nei caffè-concerto le donne *galanti* sono ovunque, sul palco, nel proscenio e soprattutto nei cortili coperti chiamati *raccrochoir* (salvatori). Il sesso a pagamento è dappertutto. Si affronta anche il tema dei *caf'conc'* delle *maisons de bains* che conoscono il loro periodo di massima gloria nella *Belle Epoque*. Giornalisti e pubblicisti insistono, in effetti, sia sul lusso dei decori, sia sull'eleganza dell'atmosfera, sia sul sincretismo dei piaceri offerti (bevande, tabacco, sessualità...) di questi due tipi d'istituti. L'ispirazione moresca dei bagni e il velluto rosso dei *café-concert*, la *moka* degli uni o le birre degli altri, i *narghilè* e i sigari si accompagnano ai corpi femminili nudi o poco coperti. Tant'è che, se sotto il Secondo Impero, i cartelloni pubblicitari mettevano in primo piano la varietà delle cure idroterapiche degli istituti dei bagni o la profusione di *performance* artistiche dei *café-concert*, i manifesti del Novecento tendono a favorire, per i due tipi di struttura, le *silhouette* femminili svestite.

Le descrizioni delle prostitute operative nei *café-concert* sono comuni, l'omosessualità invece, ancora troppo condannata, resta taciuta.

## 1. Tra *chic* e *cagna*: le seduzioni della parigina da Jean-Jacques Rousseau a Yves Saint-Laurent

Parigi ha potuto costruirsi, nel corso del tempo e nel lungo periodo, come uno dei principali poli della sollecitazione erotica a scala europea e mondiale, ma è in gran parte attraverso la figura della 'parigina', tipologia femminile emergente nella produzione testuale e iconografica del XVIII secolo, che tende a diventare, nel secolo successivo, un vero mito, alimentando l'immaginario collettivo sulla città. La figura della 'parigina', caratterizzata - nello stesso tempo - dal suo gusto della moda ma anche per il suo talento seduttivo, per il suo libertinaggio, sembra portare in sé un'eredità (*héritage*) di valori ambivalenti che mantengono un'immagine duale dell'Eros parigino.

Due espressioni che sono state spesso associate all'Eros parigino ci sembrano riassumere in maniera sintomatica i sistemi di valori che vi si ricollegano: senza sviluppare qui uno studio dettagliato della loro origine e delle loro ricorrenze, li useremo qui come due significanti paradigmatici per analizzare le componenti di questa femminilità parigina. In primo luogo il concetto di *chic* che, dal XIX secolo, caratterizza una forma di eleganza allo stesso tempo vestimentaria e comportamentale, che partecipa a una simbolica della distinzione che coinvolge l'apparire e gli *habitus* corporali (andatura, postura, gestualità). Derivato dal tedesco *schick*, che significa postura, posizione, contegno, il termine attiene, all'origine, al gergo della pittura, per designare l'abilità o la competenza (*savoir-faire*) dell'artista, prima di essere applicato più specificamente all'aspetto o allo stile delle persone, e caratterizzare il *savoir-faire* della capitale francese in materia di mode, nell'espressione 'chic parigino'. L'espressione *avoir du chien* (avere qualcosa della cagna), diffusasi nello stesso periodo storico, definisce un tipo di seduzione un po' *canaille* (da malandrino, da mascalzone, da monello) e provocante, con una forte e sottesa connotazione erotica (al punto che la prima edizione del celebre dizionario Larousse vi vede una delle parole più insolenti della lingua gergale del XIX secolo).

Sulla base della letteratura dedicata all'elaborazione della figura della 'parigina' del XVIII secolo ai giorni nostri, questo capitolo tenta di analizzare il modo in cui le rappresentazioni hanno costantemente oscillato in una rappresentazione dialettica. Ipotizziamo che tra *chic* e *cagna* si gioca una lotta simbolica tra due configurazioni dell'Eros parigino che rinvia a un antagonismo di natura sociale e politica, tra popolo e *élite*, ma anche all'interno dei differenti strati della società parigina in via di ascensione, tra gruppi che lottano per il controllo simbolico dei codici della distinzione e dell'apparire, di cui la donna tende a diventare – nel corso del XIX secolo - uno dei principali vettori.

Per identificare i modelli dominanti di questa immagine e le sue riconfigurazioni sul lungo periodo, ricorriamo a un *corpus* ampio e diverso, che include le differenti componenti della produzione letteraria (opere di *fiction*, che attiene alla letteratura *nobile* o industriale, opere di riflessione, di viaggio e di osservazione dei costumi, *pièce* di teatro, libretti d'opera, testi di canzoni...) e dell'iconografica (Denuelle 2011; Groom 2012), dalle stampe alle immagini del cinema (De Baecque 2012), passando per la pittura, la scultura o i fumetti. Va da sé che, per un periodo assai lungo, non è possibile esplorare in profondità un così vasto materiale



documentario. Cercheremo piuttosto di individuare le tendenze dominanti al fine di interpretare, per ciascun periodo temporale, i testi e le immagini più indicative.

Cercheremo così di mostrare che se la reputazione *galante* delle donne di Parigi fu sia precoce e sia ampiamente popolare, fu anche molto presto articolata. L'elaborazione di questa femminilità parigina fa dunque brillare le rappresentazioni dell'Eros della città, tra ricettacolo delle pulsioni carnali e il teatro della loro sublimazione. Nel lungo periodo, interroga il divenire stesso delle rappresentazioni di Parigi nell'ordine dell'Eros, poiché questa reputazione si conserverà fino ad oggi, per esempio attraverso il *best seller* di Inès de la Fressange, *La Parisienne* (De la Fressange Gachet 2010), non senza subire cambiamenti indicativi che chiedono di essere analizzati e messi in prospettiva sulla scala di più di tre secoli.

### 1.1. Tra Città e Corte: le rappresentazioni delle parigine sotto l'Ancien Régime

*“Dobbiamo dunque dipingerle, queste amabili parigine...”<sup>1</sup> Abbozzo di un ritratto.*

Quando Jean-Jacques Rousseau, nella *Julie ou la nouvelle Héloïse*, intende costruire il ritratto dettagliato delle donne a Parigi, non ricama *ex nihilo*: in effetti, un vasto serbatoio di testi - in primo luogo la *Lettre sur les Français et les Anglais* (1725) di Louis de Muralt Beatus - ha già delineato i contorni della reputazione delle 'parigine'<sup>2</sup>, segnatamente le guide di viaggio - studiate da Gilles Chabaud (Roche 2011, pp. 77-108) e da Jean-François Dubost (Roche 2011, pp. 221-288). Se la loro caratterizzazione deriva da una "urbanità" associata a tutte le grandi città<sup>3</sup>, che alimenta anche l'opposizione Parigi/provincia<sup>4</sup> (Corbin 1982), altre caratterizzazioni, invece, sono già percepite dagli osservatori come appartenenti specificatamente alle donne della capitale del regno di Francia, città essa stessa singolare e fuori norma, caratterizzata da una concentrazione della ricchezza, dalla sua densità di popolazione<sup>5</sup>, dalle sue industrie e dai suoi negozi di lusso (Coquery 2011) e, soprattutto, dal suo stretto coinvolgimento con la corte. Si ricordi che l'installazione definitiva della stessa a Versailles, nel 1682, non ha diminuito né il fasto né la reputazione di Parigi, che cresceranno particolarmente nel periodo della *Régence* (1715-1723) facendo di Parigi un importante polo di piaceri e di sviluppo culturale (Lilti 2005). La caratterizzazione della 'parigina' s'imbeve inevitabilmente di questo substrato: per Rousseau e i suoi contemporanei, si tratta in primo luogo di una donna pazza per la moda e il vestire, questione decisiva in uno spazio sociale in cui l'*apparire* coinvolge il rango e l'identità (Steele 1988). Se la cura della *toilette* riguarda i due sessi, resta tuttavia, come illustrato da Daniel

---

<sup>1</sup> Rousseau, J.-J. (1761). *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Amsterdam: Rey, p. 189 (trad. it., Giulia o la nuova Eloisa. Milano: Rizzoli, 1992).

<sup>2</sup> Facciamo qui una sintesi di osservazioni tratte da diverse opere, tra le quali Sterne, L. (1768). *A Sentimental Journey Through France and Italy*. (trad. it., Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia. Milano: Mondadori, 1952).

<sup>3</sup> Rousseau stesso sottolinea che le grandi città si rassomigliano tutte, e che esse costituiscono l'eccezione piuttosto che la norma dei caratteri nazionali (Rousseau 1761, p. 171).

<sup>4</sup> In una pièce intitolata proprio *La Parisienne*, e rappresentata nel 1691 alla Comédie Française, il drammaturgo Dancourt immagina un giovane oca bianca appena uscita dal convento alla quale l'atmosfera di Parigi donerà rapidamente un certo talento per l'intrigo e l'astuzia.

<sup>5</sup> Parigi conta circa 600.000 abitanti nel 1789, su una popolazione francese stimata in 28,6 milioni di abitanti.

Roche (Roche 1989) e Jennifer M. Jones (Jones 2004), che il dimorfismo dell'abbigliamento femminile/maschile inizia intorno al 1750, e il gusto delle mode è costruito come "femminile". La 'parigina' - rappresentata come poco tipizzata fisicamente o, il più delle volte, in senso peggiorativo (non molto alta, un po' magra, *pâlichonne* [palliduccia]<sup>6</sup>) – domina per la ricercatezza dei suoi abiti, in questa città, dove la moda è, al tempo stesso, un'importante risorsa economica e, già, un elemento di reputazione.

Questo ritratto della 'parigina' come *fashion-victim* (vittima della moda) *ante litteram*, che alimenta spesso il rimprovero di artificio - nell'uso eccessivo di *fard* e di cosmetici, o il carattere oltraggioso di alcune mode - ha anche degli aspetti morali e psicologici. Le 'parigine' sono generalmente descritte come poco timide, cioè sfacciate, che cercano - con tutti i mezzi - di farsi notare. Hanno il gusto dell'intrigo e della seduzione, praticano volentieri l'adulterio - «Si direbbe che il matrimonio non è a Parigi della stessa natura che altrove», scrive ad esempio Rousseau (1761, p. 192). Questi *difetti*, che attribuiscono all'insieme delle donne della città dei tratti specifici della mondanità e della corte, trovano la loro origine in un'altra delle loro presunte caratteristiche: la loro promiscuità con gli uomini. Per molti osservatori la società francese, e più specificatamente parigina, si caratterizza per l'importanza della sociabilità mista, segnatamente nel quadro della vita mondana e dei salotti (Lilti 2005), ma anche del commercio, del lavoro e dei *loisir*. La donna sembra, a Parigi, eminentemente visibile e attiva nello spazio pubblico, agli antipodi del confinamento femminile che gli oppongono i due eroi persiani di Montesquieu<sup>7</sup>, ma anche dell'ideale rousseauiano che costruisce il "femminile" come vocato dalla natura all'universo domestico e privato (Vargas 1997).

Il tono dei commenti appare dunque generalmente riservato, vale a dire critico, che insiste sull'immagine di una donna frivola e troppo sicura di sé, spesso accusata di de-virilizzare gli uomini, e la cui audacia o il non-pudore le fanno *flirtare* con dissolutezza. Parigi è ampiamente reputata per le sue *filles*, attrici o prostitute, piccole amanti o donne *galanti*. Si noti tuttavia che se, anche nel severo Rousseau, il ritratto resta ambivalente, non privo di seduzione, elegante e vocato al rapido rinnovamento delle mode, la 'parigina' è comunque fresca e pimpante; l'effervescenza culturale e la mescolanza sociale della capitale le danno disinvoltura e vivacità di *esprit*. In verità, che essa sia seduttiva o perversa, la *Parisienne* attiene ormai a un tipo urbano che, cancellando gli effetti di appartenenza sociale, produce l'illusione di una «comunità immaginaria» (Charle 2004), resa salda attraverso il *genus loci* e attraverso l'essenza del "femminile".

---

<sup>6</sup> Tema già sviluppato da Rousseau in *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (lettera XXI), proseguito da Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne nel suo *Les Parisiennes, ou les caractères généraux pris dans les mœurs actuelles, propres à servir à l'instruction des personnes du sexe, tirés des mémoires du nouveau Lycée des mœurs* (1787. vol. 1, pp. 28-29), questa caratterizzazione della Parisienne in donna senza attrazione particolare ma ben sistemata fiorirà in tutta la letteratura del XIX secolo. Cfr., per esempio, Balzac, H. (de) (1842). *Illusions perdues*. (trad. it., Illusioni perdute. Milano: Mondadori, 2012).

<sup>7</sup> Cfr. Montesquieu, Ch.-L. de Secondat (1721). *Lettres persanes*. (lettera XXXVIII). (trad. it., *Lettere persiane*. Milano: Rizzoli, 2009).

## 1.2 Logiche sociali, logiche di genere e identità parigina

Chi è, in effetti, questa donna di Parigi della quale si cerca di definire lo stile e la personalità? Tutto dipende, ovviamente, dall'origine e dalle esperienze concrete di ogni autore: i viaggiatori stranieri, in particolare, rimangono in gran parte condizionati da una sociabilità molto aristocratica che condiziona strettamente l'orientamento del loro sguardo. Resta comunque il fatto che lo stesso Rousseau e i primi inventori del mito di Parigi - che furono Rétif de la Bretonne e Louis-Sébastien Mercier - hanno avuto un'esperienza della città socialmente più diversificata, che ha permesso loro di affrontare al suo massimo di estensione il prisma della femminilità parigina (Trousson 1993). Gli esempi raccolti nell'insieme del corpo sociale, e che trascendono ampiamente la scissione aristocrazia/plebe come grandi dame e figlie del popolo, borghesi e aristocratici, commercianti e attrici, sembrano fondersi in una stessa entità 'parigina', anche se restano delle importanti sfumature delle quali Rétif de la Bretonne cerca di esplorare le bizantine ramificazioni (Rétif de la Bretonne 1787).

L'essenziale è che questa relativa diversità sociologica può ora alimentare il mito di un'identità "trans classista", un mito a sua volta alimentato da due principali dinamiche della società parigina: in primo luogo, il legame strutturale che unisce la Città alla Corte, particolarmente determinante nel settore delle mode vestimentarie. Per Rousseau la loro circolazione da Versailles a Parigi (Rousseau 1761, p. 190) avviene alla velocità della luce, con un talento e un'inventiva nel recupero e nell'interpretazione che gli fanno affermare «Le *Parisiennes* dominano la moda e la sanno piegare ciascuna a proprio vantaggio» (Rousseau 1761, p. 190). Nel corso del XVIII secolo la direzione della diffusione avrà addirittura la tendenza a invertirsi, poiché è a Parigi - con l'autonomizzazione della corporazione delle sarte e la creazione di quella dei mercanti di moda - che si elaborano ora i nuovi stili destinati alla clientela dell'alta aristocrazia di corte (Roche 1989, p. 304), ma anche a un vivaio più composito di mogli di finanziari o di ricchi mercanti, cioè di cortigiane e di donne provenienti dal mondo degli spettacoli; nel decennio 1760-1770 il dominio parigino in questa materia è definitivamente cementato dalla scelta che effettua la regina Marie-Antoinette di fornirsi presso la mercante Rose Bertin, in breve tempo incoronata - non senza inquietante ironia - del titolo di "ministro delle mode" (Sapori 2003). Le mode parigine, a volte sonoramente contestate per la loro audacia o per la loro stravaganza, influenzano tutta l'Europa, ma attraverso un semplice accessorio, un grembiule, un cappello, un nastro, influenzano anche gli strati più modesti del popolino, democratizzando insensibilmente questa "cultura delle apparenze" (Roche 1989) che diventerà uno dei marcatori, identitari della città.

Se la *coquetterie* (l'elegante civetteria) è dunque percepita come un legame unificante tra le donne dei bordi della Senna, la comunione dei parigini di ogni rango nel culto della moda alimenta poi un'altra fantasia: l'idea che è difficile il distinguere le donne oneste dalle donne mantenute, poiché le une e le altre adottano gli stessi stili, spesso eccentrici e sfrontati. Per Rousseau ciò che definisce la *Parisienne* è proprio il fatto che essa non esita a imitare la *fille de joie* (la prostituta), non solo nel suo abbigliamento, ma anche nel suo comportamento. La baronessa d'Oberkirch, aristocratica alsaziana in visita a Parigi nel 1782 e nel 1784, rileva anche - durante le sue passeggiate alle *Tuileries* o al ballo dell'*Opéra*, questa confusione delle

apparenze e degli statuti (Oberkirch 1970, p. 302). Per lei la linea di condivisione decisiva è meno quella che oppone l'alto e il basso della società che quella che divide i "puritani" provinciali dalle *galante* parigine, esperte nell'arte dell'intrigo (*Ibid.* p. 185). Così la scissione Parigi/provincia conferma anche, in ultima analisi, una barriera di costumi che, articolata al tema della moda, costruirà un immaginario femminile specifico, in parte distinto da quello degli uomini.

Alla vigilia della Rivoluzione del 1789, il ritratto delle 'parigine' è dunque ampiamente tracciato e diffuso, grazie al grande successo del romanzo di Rousseau che ne propone il duplicato. Nutrito dalla tradizione aristocratica e monarchica della città, ma anche dalle nuove dinamiche che producono una società consumistica più fluida e più aperta (Roche, 1989), egli disegna una creatura ricercata e libera nei costumi, punto di riferimento di tutta l'Europa. Così il XIX secolo va meno a inventare la *Parisienne*, quanto piuttosto a rielaborarla e magnificarla. Se non è possibile dettagliare qui i ricchi dibattiti che si svolgono, durante il periodo rivoluzionario, sulla questione dell'apparenza e sul posto delle donne, ci limitiamo a ricordare che gli uomini della Rivoluzione furono, in generale, rousseauisti, quindi favorevoli all'inclusione dei valori femminili nell'ordine domestico e privato (Hunt 1995; Verjus 2010). Caratterizzata come prerogativa naturale di questo sesso, la bellezza fisica richiama, secondo loro, una *mise* semplice, conforme alla modestia prevista e attesa dall'atteggiamento. Gli eccessi vestimentari e comportamentali delle *élite* dell'*Ancien Régime*, in particolare femminili sono condannati collettivamente come, del resto, è criticata la Regina Marie-Antoinette *coquette*, spendacciona e "dissoluta" (Thomas 1989). Gli eccessi sono dunque criticati all'unanimità prima che la fine del Terrore, nel luglio 1794 e la reazione edonistica del Direttorio, fino all'inizio dell'Impero, non riporterà la bilancia nella direzione opposta: quella dell'esaltazione di una femminilità sia raffinata che seduttrice, che la 'parigina' dei primi del XIX secolo incarna al suo massimo di irradamento.

### 1.3 La cristallizzazione del mito della 'parigina' (1800-1870)

#### 1.3.1 Il Tout-Paris dell'eleganza

Se è difficile individuare il momento preciso nel quale si effettua il passaggio dal collettivo al singolare, dall'entità al tipo, dalle 'parigine' alla 'parigina', si può comunque situarlo - con relativa certezza - nel primo decennio del XIX secolo, quando le inquietudini sociali, alimentate dalle ricadute della Rivoluzione e dalla crescita impetuosa della città, rendono necessario rappresentare attraverso delle tipologie gli elementi frammentati della nazione (Corbin 1999). Nei romanzi di Balzac come nella letteratura industriale, nelle *fisiologie* (Delord 1841) e nelle stampe alla moda, la *Parisienne* si dice, si scrive, si esibisce sotto la forma di una rappresentazione facile da identificare da parte dei lettori, soprattutto provinciali e stranieri. In questo processo l'abbozzo del XVIII secolo diventa più complesso e sfumato, accusando la cesura tra eleganza ed erotismo, senza che si abolisca ogni effetto di circolazione e di flusso dall'uno all'altro.

Ben più che nel secolo precedente la 'parigina' sarà definita dal suo gusto per la ricercatezza nel vestire in questo secolo industriale e borghese nel quale la moda diventa, allo stesso tempo,

sia un importante settore dell'economia parigina, sia una vetrina di esposizione dei successi industriali e finanziari, sia il simbolo anche dell'economia di mercato, che alimenta il costante rinnovamento degli oggetti e la perpetua titillazione all'acquisto. Se fino al 1830 gli uomini non hanno detto la loro ultima parola in materia di stile - attraverso, in particolare, la figura del *dandy* (Schiffer 2011) - il grande *lutto* subito dal costume maschile nel corso del XIX secolo a causa del suo oscuramento e della sua semplificazione (Harvey, 2000) tende a riservare l'ordine del vestire al gentil sesso (Perrot, 1981) e soprattutto alla 'parigina'. Dal XVIII secolo le mode di Parigi si sono diffuse attraverso soprattutto le stampe (Sullerot 1966); tuttavia il "secolo della stampa" (Charle 2004), che vede la crescente specializzazione dei titoli e il progresso dell'illustrazione, permette loro una nuova diffusione. Un nuovo tipo iconografico è inventato e perfezionato nel corso del secolo, quella della *jolie Parisienne*, elegante, ben messo, dalle grazie affettate e dai modi delicati, che è qualificata volentieri come *jolie poupée*.

Grazie alla raffinatezza del suo modo di vestire e delle sue maniere appartiene, implicitamente, a quel mondo elegante che Honoré de Balzac raffigura nel suo *Traité de la vie élégante*<sup>8</sup> e del quale Anne Martin-Fugier analizza la composizione sociale: si fonda su un certo livello di ricchezza e di ozio, ma non è più limitato alla corte e all'aristocrazia, assorbendo poco a poco le nuove *élite* dell'industria, della finanza e del commercio (Martin-Fugier 1990). La diffusione del concetto di eleganza e la sua progressiva assimilazione alla *parisianité* contrassegnano anche il passaggio da una mondanità chiusa, strutturata attraverso il rango e i legami di corte, a una mondanità aperta, più accogliente per il talento e gli uomini nuovi, dove le mogli o le amanti vanno precisamente ad avere, per missione, lo esaltarne il successo. L'eleganza riconosciuta alla *Parisienne* traduce allora l'ambizione di distinzione delle *élite* ascendenti, in un periodo nel quale è Parigi - nel suo insieme - che ha il carico di ri-orchestrare lo splendore festoso della corte e dell'aristocrazia. Occorre notare, tuttavia, che questo concetto di eleganza, ora legato alla città, non è riservato esclusivamente alle *élite* sociali e può anche servire a caratterizzare, per contaminazione o per effetto di alone, delle categorie di donne di origine più modesta, soprattutto le *grisette* (le giovani operaie delle sartorie) o l'insieme delle operaie della *couture* o della *lingerie* e anche le belle commercianti<sup>9</sup>, tutte votate a incarnare Parigi sotto una forma avvenente e graziosa. La maggior parte di loro, soprattutto la *grisette*, tradizionalmente definita come l'amante dello studente (Corbin 1978; Caron 1991; Gasnault 1986) evoca anche una relativa disponibilità sessuale: ecco fatto il legame con l'altra componente del mito, quello di una Parigi, dove la donna è disponibile, accessibile, nel movimento stesso della crescita e dell'arricchimento della città.

---

<sup>8</sup> Serie di articoli comparsi tra l'ottobre e il novembre del 1830 sul quotidiano *La Mode*, di proprietà di Emile de Girardin, riediti in Balzac, H. (de), (1990). *Traité de la vie élégante*. Paris, Gallimard (trad. it., *Trattato della vita elegante*. Bologna: Piano B, 2011).

<sup>9</sup> Già ampiamente presente in Rétif de la Bretonne (1787, p. 37), la figura della bella merciaia parigina è rivisitata da Emile Zola in *Le ventre de Paris* (1873), con il personaggio di Lisa Quenu.

### 1.3.2 L'erotizzazione di Parigi e della 'parigina'

Da lunga data "città promessa" (Roche, 1989) e città di migranti, Parigi conosce - dal 1820, un'accelerazione dell'immigrazione, che pone la questione di soddisfare i bisogni sessuali di una popolazione maschile, spesso giovane e celibe, di lavoratori, di studenti (Marchand 1993, pp. 12-13), ma anche di differenti visitatori, anche grazie allo sviluppo del turismo (Venayre 2012). Questa crescita esplosiva favorisce, di fatto, lo sviluppo della prostituzione, strutturata attraverso una gerarchia che va dalla semplice ragazza di strada alla cortigiana riccamente mantenuta, le cui scappatelle e "splendori"<sup>10</sup> alimenteranno il mito erotico parigino almeno fino alla *Belle Époque*. Più in generale, la reputazione culturale della città, la riattivazione della vita di corte, fino al 1870, la sete di divertimenti e di spesa delle nuove *élite* favoriscono lo sviluppo di teatri e luoghi di piacere, in un contesto di abbandono del sacro indubbiamente più marcato che nel resto d'Europa (Charle 2008). L'insieme degli osservatori concorda sul riconoscere che le trasformazioni della società e dello spazio urbano favoriscono questa visibilità femminile e questa sociabilità mista già osservata nel secolo precedente. Alle *promenade* (passeggiate) mondane, già consacrate dalla tradizione, come le *Tuileries* o gli *Champs-Élysées*, si aggiungono nuovi luoghi: dal 1830, con il declino del Palais-Royal, il *Boulevard*, soprattutto nella sua parte nord, che diventa l'epicentro della Parigi edonistica e festosa, e la scena centrale della *flânerie*, questa deambulazione così parigina, che permette di coltivare l'arte dello sguardo e dell'abbordaggio (Retaillaud-Bajac 2013). In questo teatro urbano possono coltivarsi, in tutta maestà, l'audacia e l'eleganza delle mode di Parigi, esibite attraverso un insieme composito di donne appartenenti, allo stesso tempo, all'alta società, al mondo dello spettacolo e ai differenti strati della galanteria. Per il *promeneur*, per il provinciale, per lo straniero, la *Parisienne* è, contemporaneamente, la donna ben vestita della quale si ammira l'*allure* (l'andatura, il portamento, lo aspetto) e l'*aisance* (la disinvoltura, l'essere a proprio agio) e il tentativo di seduzione a volte chiassoso e appariscente.

### 1.3.3 L'apogeo dello "splendore festoso imperiale"

Questa doppia rappresentazione tra le donne di mondo e la donna leggera, *jolie poupée* e *fille facile*, sembra raggiungere il suo apogeo durante il Secondo Impero, durante il quale Parigi diventa la *ville des nourritures offertes* (la Città dei nutrimenti offerti) (Gaillard 1977, p. 246), la vetrina - appariscente e lussuosa - della ricchezza nazionale, modellata attraverso la *haussmannisation* e offerta come modello alla provincia e all'estero, sulle arie gioiose delle operette di Offenbach<sup>11</sup>. Due figure emblematiche possono rappresentare, ai due estremi della scala sociale, la figura duale di Parigi: da un lato, l'imperatrice Eugénie, la spagnola divenuta regina dell'eleganza per la grazia dei vestiti creati da Charles-Frederick Worth - fornitore ufficiale della corte e prima incarnazione del "grande *couturier*" parigino (Groom 2012); dall'altro lato la *Nana* di Emile Zola (Zola 1880), concepito all'inizio della Terza Repubblica,

---

<sup>10</sup> Di cui Balzac fissa la reputazione in *Splendeurs et misères des courtisanes*, romanzo pubblicato *en feuilleton* tra il 1837 e il 1848.

<sup>11</sup> *La Vie parisienne, opéra-bouffe*, musica di Jacques Offenbach, libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, del 1866.

ma che incarna tutti gli eccessi e le contraddizioni del Secondo Impero. Si noti, in realtà, che la distanza tra le due figure è meno forte di quanto sembra, se non altro perché gli uomini hanno vocazione a circolare dall'uno all'altro. All'elegante *Parisienne* è spesso riconosciuto, nella filiazione aristocratica, il gusto per l'intrigo amoroso e per l'adulterio. Simmetricamente, la cortigiana gioca un ruolo decisivo nella propagazione delle mode, votata com'è dalla sua funzione, a far valere il denaro dei suoi ricchi protettori e a magnificare l'abbigliamento attraverso la sua figura e il suo essere "cagna". Tra l'asse dell'eleganza e dell'erotismo vi è una differenza di grado e di temporalità più che di natura. Da un capo all'altro della catena sociale, la *Parisienne* si vede definita attraverso una forma di seduzione strettamente articolata alla sua scienza dell'apparire, e modulata attraverso un'erotizzazione più o meno esplicita che si gioca molto nelle sfumature dei dettagli dei vestiti - colori degli abiti, profondità delle scollature, audacia nel mostrare il fondo-schiena, più o meno condivisi secondo le categorie di donne (Perrot 1984).

Come questa rappresentazione, per lo meno inebriante della femminilità, andrà evolvendo nel contesto dell'avvento della Terza Repubblica nel 1870, che è quello di un riequilibrio simbolico del rapporto Parigi/provincia, ma anche di una nuova messa in scena del potere economico e politico, più sobrio, e a vocazione democratica? In effetti, i primi decenni della Terza Repubblica sembrano corrispondere a un importante rimaneggiamento del tipo, inscritto in una ricerca di coesione nazionale ma anche di reinvestimento da parte delle *élite* repubblicane dal mito parigino nel suo insieme, il cui versante edonistico e seduttore resta un elemento innegabile di diffusione nazionale.

#### 1.4 La Belle Époque della 'parigina', dal 1870 alla Prima Guerra mondiale

##### 1.4.1 La 'Parisienne' in trionfo

Dal 1870 si ha bene il sentimento, infatti, che le rappresentazioni della *Parisienne* operino una reale crescita della gamma, che cancella a poco a poco gli aspetti più pesantemente erotizzati o seduttori del personaggio a favore di un'incarnazione più elegante e tranquillizzante. Si possono prendere come indicatori di quest'attenuazione le rappresentazioni pittoriche che si sviluppano nel decennio 1870-1880, principalmente all'interno del movimento impressionista, i cui rappresentanti si sono definiti i "pittori della vita moderna" (Groom 2012), attenti alle figure e ai decori del mondo urbano dell'età industriale. Presentato alla prima esposizione impressionista del maggio-giugno 1874 il quadro di Auguste Renoir intitolato *La Parisienne* rappresenta una giovane e bella ragazza che indossa un abito blu molto sobrio (le cronache giornalistiche ci raccontano che Renoir, parlando di questo quadro, definiva l'abito *sage* – termine traducibile anche con *casto*, *castigato*), che non ha più nulla della *jolie poupée* o della creatura provocante delle stampe e delle *fisiologie* della prima metà del secolo. Rifiutando la logica del ritratto (la modella, l'attrice Henriette Herriot, non è evocata nel titolo) il pittore intende manifestamente rappresentare un tipo tutt'assieme urbano e sociale, già inscritto in una lunga tradizione iconografica, ma che si appropria del suo talentuoso pennello. Domina un'impressione di buon gusto e di eleganza, in una rappresentazione idealizzata e seducente della donna, rappresentata come il fiore raffinato della civilizzazione moderna.

L'iniziativa non è isolata: lo stesso anno Édouard Manet propone la sua versione della *Parisienne*, più altera, ma non meno elegante. Con minore finezza artistica ma un'ambizione comparabile Charles Giron (*Femme au gant dite «la Parisienne»*, 1883), James Tissot (serie di quindici dipinti su *La femme à Paris*, 1885), Jean Beraud (*Parisienne, place de la Concorde*, 1890), propongono la propria interpretazione del tipo. Se esiste la grazia quasi ingenua del modello di Renoir o lo sguardo vivace delle *promeneuse* di Beraud, le giovani donne rappresentate si caratterizzano tutte per la ricercatezza e la raffinatezza del loro aspetto, che conferisce alla loro seduzione qualche cosa di distanziato e di riservato. Ritroviamo questa tendenza all'idealizzazione nella scultura, attraverso, ad esempio, alcuni busti di *Marianne* incarnata in elegante *Parisienne* (Agulhon 1989, p. 342)<sup>12</sup> diventati veri e propri simboli di riconciliazione nazionale. All'Esposizione Universale del 1900, la statua rappresentante, la *Ville de Paris* è ribattezzata *La Parisienne* dai visitatori, sensibili all'eleganza della sua figura e del suo vestito (*Ibid.* p. 79).

La letteratura di viaggio o dei *tableaux* parigini fa eco a questa idealizzazione del personaggio, il cui stile non è più prioritariamente definito come provocante o indecente, ma più sistematicamente, come affascinante o elegante. L'autore dell'opera *Paris originals*, per esempio, contrassegna così le donne di Parigi: «from the exquisite taste of their toilette, the elegance of their gesture and their perfect tournure» (per il gusto squisito del loro abito, l'eleganza del loro gesto e la loro andatura perfetta). Per la guida *Sensations of Paris* è la Rue de la Paix «which supplies the inimitable chic and cachet to the Parisian gown and the manner of wearing it» (che alimenta l'inimitabile fascino e lo stile dell'abito parigino e il modo di indossarlo). Charles Dawbarn vi associa un erotismo temperato rimarcando che: «Paris fashions are alluring, “provocateur”, troubling in the “line”, the accentuation of the silhouette. An undefined challenged is thrown down by the Parisian “elegante” «You never find the same sensational appeal in Englishwomen’s clothes» (Le mode a Parigi sono seducenti, “provocanti”, inquietanti nella “linea”, nell’accentuazione della *silhouette*. Una indefinibile sfida è lanciata dalla parigina ‘elegante’. Non si trova mai lo stesso sensazionale *appeal* nei vestiti delle donne inglesi). Gli Americani, visitatori più recenti e meno prevenuti degli Inglesi, sono forse i più ardenti a celebrare questa eleganza parigina di cui desiderano appropriarsi. Il giornalista inglese Theodor Child dedica un capitolo alla *The Parisienne*: «Paris is the city of art and poetry, but of all the artists and poets that Paris fosters the greatest are the Parisiennes [...] The Parisiennes have, above all other women, an innate gift of synthesis, and a love of order and rythm which produce all the graces and even the sublime grace of virtue» (Parigi è la città dell’arte e della poesia, ma di tutti gli artisti e poeti che Parigi incoraggia i più grandi sono le parigine [...] Le *Parisienne* hanno, sopra tutte le altre donne, un dono innato della sintesi e un amore per l’ordine e il ritmo che produce tutte le grazie e persino la grazia sublime della virtù)<sup>13</sup>.

Fu in questo periodo che si impone definitivamente il concetto di *chic* associato all’aggettivo *parisien*: Françoise Tétard-Vittu lo recensisce in otto titoli in riviste di moda tra il 1883 e il 1908 (Tétard-Vittu 1990). Appartenente in origine a un registro abbastanza basso o popolare<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Nel 1928 è creata la *Marianne de Paris*, che celebra il personaggio della *midinette*.

<sup>13</sup> Child Th. (1893). *The Praise of Paris*. New York: Harper’s and Brothers, p. 87.

<sup>14</sup> Così nelle espressioni *c’est chic*, nel senso di ‘è gentile’ o ‘che tipo chic’!



il termine conosce una promozione decisiva integrandosi al vocabolario della moda, nel momento in cui questo settore è in espansione (Tétard-Vittu 2012): sulla scia di Worth, i suoi allievi Jacques Doucet, Paul Poiret e Madeleine Vionnet definiscono definitivamente la figura del grande *couturier*, ormai assimilato ad un vero artista. Da questo momento, che sia donna di mondo o attrice, a volte anche semplice *mannequin*<sup>15</sup> o *petite main* degli *atelier*, la *Parisienne* deve rappresentare questa eleganza vestimentaria la cui reputazione collima con la città e, dal XVIII secolo, con i suoi quartieri specializzati: in primo luogo il *Palais-Royal* e la *rue* du Faubourg Saint-Honoré, poi la *rue* de la Paix e il quartiere della Madeleine, prima che il XX secolo imponga gli Champs-Élysées e l'Avenue Montaigne (Tétard-Vittu 2012).

L'esaltazione di questa femminilità parigina, tutta di *chic* e di eleganza, appare dunque come un aspetto essenziale del «narcisismo capitale» analizzato da Prochasson (1999, p. 65), e che agisce come un potente magnete allo stesso tempo migratorio, turistico e culturale. Così, in questo periodo in cui la provincia si riavvicina a Parigi per l'effetto omogeneizzante della rete ferroviaria, della stampa di massa o dei programmi scolastici, questa *jolie* 'parigina' tende sempre più a confondersi con la 'francese', o almeno a farsene l'ambasciatrice più prestigiosa. Se la denuncia del *parisianisme* e dell'ipertrofia della capitale (Marchand 2009) comporta talvolta la critica dei suoi artifici e, la parallela difesa delle bellezze regionali o rurali, in nome della natura e dell'autenticità, l'opposizione non sembra così divaricante nella prima metà del XIX secolo: la *Parisienne* ha, infatti, conquistato le sue patenti di nobiltà, anche se nella sua scia aleggia ancora un leggero profumo di zolfo.

### 1.5 Le riconfigurazioni dell'Eros parigino: un immaginario più temperato?

La Parigi della *Belle Époque* resta ancora, in effetti, quella delle celebri *cocottes* che - da Cléo de Mérodes a Liane Pougy, passando per Émilienne Alençon o Caroline Otéro (*La Belle Otéro*) - non hanno nulla da invidiare - per scalpore e fronzoli - a coloro che le avevano precedute nel Secondo Impero (Guigon, 2012). Allo stesso tempo le case-chiuse della capitale conservano una reputazione internazionale e l'offerta di prostituzione è di grande varietà (Corbin 1982; Adler 2010), così come la scena teatrale, della danza e dell'opera lirica (Charle 2008), che richiama sempre un gran numero di 'artisti' al limite del *demi-monde*. Nell'ordine delle rappresentazioni pittoriche, i *petits rats* equivoci di Edgar Degas, ma anche le cantanti popolari<sup>16</sup> e ballerine di *cancan*<sup>17</sup> ritratte da Henri de Toulouse-Lautrec simboleggiano la permanenza di una Parigi in un sol tempo canagliasca e femminile, che alimenta più che mai la curiosità dei visitatori. Facendo salire sulla scena il *cancan* o lo *chahut*, il *music-hall* perpetua una tradizione che evoca per molti decenni la *gai* Parigi e la sua licenza erotica.

Tuttavia questa promozione testimonia anche un processo di folklorizzazione, che si manifesta attraverso semplici attrazioni turistiche e pratiche più spontanee e sovversive (Gasnault 1986). Dal 1870 molte delle guide su Parigi deplorano che il *cancan* non è più, nelle

<sup>15</sup> Le *mannequin* di carne cominciano ad essere utilizzate dalle case di moda nei primi anni del 1900.

<sup>16</sup> Henri de Toulouse-Lautrec, «*La chanteuse Yvette Guilbert*», 1894.

<sup>17</sup> Cfr. segnatamente la celebre *affiche* de Toulouse-Lautrec, per il Moulin Rouge (1891), che rappresenta Louise Weber, detta la *Goulue*, anche modella di Renoir.

sale pubbliche, che un semplice numero praticato da danzatrici ordinarie e remunerate<sup>18</sup>. Il più celebre corpo di ballo parigino, quello dell'*Opéra* che, dal 1716, alimentava tutto un immaginario erotico d'incontri e di *bonnes fortunes*, ha cominciato ad andare a rotoli intorno al 1860 e sembra oramai convenzionale e fuori moda (anche se Édouard Manet può ancora disegnarvi, nel 1873, materia dai fini contrasti cromatici<sup>19</sup>). All'inizio del XX secolo, sotto l'influenza dell'*haussmannisation* e dell'evoluzione dei gusti del pubblico, la quasi totalità dei grandi corpi di ballo del XIX secolo sono scomparsi, prima sostituiti dalle 'sale da ballo', quindi tra le due guerre, dalle *boîtes de nuit* che, pur restando dei luoghi d'incontro e di *rimorchio*, non veicolano più lo stesso immaginario *coquin* (malizioso). Lo stesso *Boulevard*, a lungo il principale teatro delle seduzioni parigine, ha perso il suo lustro, smagnetizzato dal bilanciamento delle mode e dalle trasformazioni urbane: sono ora Montmartre, Pigalle e Montparnasse che vi succedono nella geografia del divertimento parigino, sempre produttore di spettacoli leggeri e di *petites femmes*, ma nel registro di un pittoresco di secondo grado che, fissando e banalizzando i giochi di ruolo e le coreografie del secolo precedente, ne riducono progressivamente il carico sovversivo.

In questo contesto non sorprende che la maggior parte delle guide, segnatamente quelle anglosassoni, cerca di ridurre o sfumare la reputazione di leggerezza delle 'parigine': si sottolinea, per esempio, che la prostituzione è dappertutto e non costituisce una specialità locale<sup>20</sup>; o ancora che la stragrande maggioranza delle donne della città non ha nulla a che vedere con la reputazione chiassosa che ne è data, caratterizzandosi, al contrario, per una certa sobrietà nello stile e nell'aspetto, uno *chic* semplice e spoglio, rintracciabile anche negli ambienti più modesti. Quest'attenuazione percettibile dell'immaginario attiene anche al fatto che il turismo si democratizza e si diversifica: al viaggiatore maschio, spesso solitario, della prima metà del XIX secolo, si vanno sostituendo, sempre più spesso, le famiglie (Venayre 2012) o le donne *single* (Ivimy 1909), alle quali conviene presentare una rappresentazione più rassicurante e normalizzata della vita parigina. E' a questa nuova clientela femminile che s'indirizza, in via prioritaria, la voce *shopping* delle guide, che rimanda della moda parigina un'immagine allo stesso tempo più pratica, più accessibile e più virtuosa.

#### 1.5.1 L'osmosi tra 'chic' e 'cagna': la borghesia del Novecento

È forse nelle rappresentazioni teatrali e pittoriche che si può ritrovare un nuovo equilibrio, più sottile, dello *chic* e della *cagna*, che riflette e rispecchia l'avvento dei valori borghesi e il declino relativo dell'*ethos* aristocratico, al quale aveva inizialmente rinviato la figura dell'eleganza parigina. Una nuova immagine della 'parigina' trionfa, in effetti, sulle scene della capitale, quello della bella moglie borghese che colleziona gli amanti – dissolutezza accolta con

<sup>18</sup> Cfr ad esempio la *Cook's Guide to Paris*. London: Thomas Cook & Son, 1889, p. 21.

<sup>19</sup> Édouard Manet, «Bal Masqué à l'Opéra», 1873.

<sup>20</sup> Cfr. Ivimy, A.M. (1909). *A woman's guide to Paris*. London: James Nisbet & Co. L'autrice affermava di aver giudicato la pubblicazione di questa guida indispensabile, visto il numero crescente di donne che viaggiavano da sole.

compiacenza e fatalismo dai mariti, essi stessi non sempre esemplari<sup>21</sup>. Riveduto e corretto dagli uomini di lettere dell'epoca repubblicana, l'adulterio si fa fonte comica, alleggerito dei suoi aspetti più scioccanti o più drammatici con una risata che si fa volentieri salace. Si disegna la figura di un *Parisienne* allo stesso tempo elegante e leggero che, dialettizzando l'opposizione *grande dame/courtisane*, opera la sintesi della rispettabilità e della sensualità. In una serie di vignette pubblicitarie intitolate *La journée d'une Parisienne au XX<sup>e</sup> siècle* l'illustratore Albert Guillaume mette così in scena, nella tradizione di Achille Devéria, un girone borghese dalle pose sottilmente provocanti, che possiamo anche contemplare interamente nudo nel momento del bagno.

Il personaggio della 'parigina 1900' rappresenta quindi il crogiolo assieme sia estetico sia sociale, tra l'asse dell'eleganza e quello dell'erotismo, che riposiziona l'immagine di Parigi nella sua reputazione di capitale dei piaceri e della femminilità, al cuore della società borghese, piuttosto che alla sua periferia elitaria o marginale. Immagine pacificata che, ci chiediamo, resisterà ai cambiamenti e alle nuove concorrenze del XX secolo, che vede la rimessa in causa della supremazia parigina e francese, e l'evoluzione decisiva dello statuto delle donne?

## 1.6 Il declino della 'parigina': dal 1920 ai giorni nostri

### 1.6.1 Eredità e permanenze

Nella prima metà del XX secolo, la *Parisienne* non smette certamente di diffondersi. Fino agli anni Cinquanta del Novecento le mode di Parigi continuano a prevalere quasi incontrastate, anche se la parentesi della Seconda Guerra mondiale ha potuto offrire alla *couture* statunitense, già mobilitata dall'industria cinematografica, una prima pista di volo. Il trionfo di Christian Dior, nel 1947<sup>22</sup>, la reinvenzione professionale di Coco Chanel nel 1954, all'età di settantuno anni, e il suo incredibile successo presso gli americani (Charles-Roux 1974) e il diluvio di nuovi talenti, da Hubert de Givenchy Yves Saint-Laurent, da Pierre Cardin a Yves Courrèges, mantiene Parigi nel suo status di capitale dell'eleganza e le 'parigine' nel loro statuto di regine della moda.

La città non ha perso nemmeno la sua reputazione di liberalismo e di tolleranza in materia di costumi, rimane comunque un faro - dopo le due guerre mondiali - per la nutrita colonia di americani e stranieri, desiderosi di dinamismo culturale e intellettuale, ma anche di liberazione personale e sessuale. Questa immagine liberale e 'liberata' di Parigi e della Francia rimane incarnata in una vasta gamma di figure femminili, che vanno dalle modelle dei pittori, quali Kiki de Montparnasse<sup>23</sup>, alle *donnine* di Pigalle e di Montmartre, fotografate da Brassai negli anni Trenta<sup>24</sup>, e ancora cantate alcuni decenni dopo da Serge Lama<sup>25</sup>.

Le stelle del *music-hall* evocate da Pascal Sevran (1978), come Mistinguett<sup>26</sup>, o dalla *settima arte*, come Arletty<sup>27</sup>, reinvestono, in un modo di brava bambina, il personaggio della 'parigina'

---

<sup>21</sup> Cfr. soprattutto la *pièce* di Henri Becque intitolata *La Parisienne*. Paris, Calmann-Lévy, 1885, ma anche una larga parte dell'opera di Ernest Feydeau e di Eugène Labiche.

<sup>22</sup> Cfr. *Paris haute couture*. Paris, Skira Flammarion, 2012.

<sup>23</sup> Cfr. Kiki de Montparnasse (2005). *Souvenirs retrouvés*. Paris, José Corti, 2005.

<sup>24</sup> Cfr. Morand P. (1933). *Paris de nuit*. Paris, Imprimerie Arts et Métiers graphiques, con 60 fotografie di Brassai.

<sup>25</sup> *Les petites femmes de Pigalle*, testo di Serge Lama, musica di Jacques Datin, del 1973.

<sup>26</sup> Che si specializza nello spettacolo *parisien*, al *Casino de Paris*, con *Bonjour Paris* (1923), e *Ça c'est Paris* (1926).

dei sobborghi, dalla voce potente e dalla seduzione *canaille*. Forte del suo prestigio, il mito si rivela adatto a fabbricare le ‘parigine’ su qualsiasi terreno, come illustra la figura rappresentativa di Josephine Baker che, rinnovando le audacie ormai ben complicate del *french cancan* sul palco del *Théâtre des Champs-Élysées*, si appropria del ruolo, in una versione esotica e meticcia<sup>28</sup>. Questa capacità ad assorbire le mode, le identità, le nazionalità sembra promettere al personaggio un regno eterno nell’ordine della seduzione, con questa inimitabile combinazione di *chic* e di *cagna*, di eleganza nell’abbigliamento e di sensualità.

### 1.6.2 Prime destabilizzazioni

Tuttavia i primi decenni del Novecento fanno apparire anche alcune linee di frattura, che s’inscrivono in un contesto più generale di vacillamento della leggenda parigina, un tempo mascherata dalla stasi economica e dal dinamismo culturale degli anni Venti ma rivelato dalla crisi degli anni Trenta<sup>29</sup> (Cohen 1999, pp. 305-307).

Per la ‘parigina’ cominciano a emergere delle nuove concorrenti, proprio sul terreno dello *chic* e dell’attrazione erotica. Da questo punto di vista l’ascesa del cinema statunitense negli anni Venti e Trenta, appare come un punto di svolta: la promozione delle *star* (Morin 1972), che il grande schermo s’incarica di rendere *sexy* e *glamour* (Gundle 2008, pp. 178-182), e delle quali i giornali<sup>30</sup> rivelano con grande dettaglio le *scappatelle* chiassose, costituisce, infatti, una breccia nelle pretese della ‘parigina’ a incarnare una certa forma di iper-femminilità. Essa produce la diffusione di un nuovo vocabolario di origine anglosassone, il cui concetto chiave è quello di *sex-appeal*: la *Parisienne* non ne era certo sprovvista, ma ormai non ne deteneva più il monopolio.

Questa crescita del potere degli americani - o degli stranieri “americanizzati” dal cinema, come mostra il percorso della francese Claudette Colbert – trova la sua origine nella nuova forza economica rappresentata dal mercato statunitense. Come formulano le guide di viaggio degli anni Venti e Trenta non si tratta più, ormai, di scimmiettare timidamente le mode di Parigi o di Londra, ma di appropriarsene senza complessi d’inferiorità, non fosse perché, come sottolineato nel 1924 dall’autore di *So you are going to Paris!*: «It isn’t true at all that all Parisiennes are instinctively “smart”, or even tasteful. Only a very small proportion of French women is concerned with fashions – as you will soon find out» (non è per nulla vero che tutte le ‘parigine’ sono istintivamente “intelligenti”, o di buon gusto. Solo una piccolissima percentuale di donne francesi si occupa di moda - come si scoprirà presto)<sup>31</sup>. Nel libro *Paris is a woman’s town*, pubblicato a New York nel 1929<sup>32</sup>, i due autori si divertono a sfatare il mito dell’eleganza

---

<sup>27</sup> Che canta *Coeur de Parisienne*, nel film *Un chien qui rapporte*, diretto da Jean Choux nel 1931.

<sup>28</sup> Cfr. la canzone *J’ai deux amours, mon pays et Paris*, testo di Géo Korner e Henri Varna, musica di Vincent Scotto, del 1930.

<sup>29</sup> Christophe Prochasson sottolinea che l’auto-promozione esacerbata che attivano le élite della Parigi di inizio Novecento è già, in se stessa, il segno di un ravvivamento del sentimento di concorrenza e del rischio di declassamento.

<sup>30</sup> Il periodo tra le due guerre mondiali vede il lancio di numerose riviste di cinema destinate al grande pubblico, tra le quali *Ciné-miroir* nel 1922 e *Cinémonde* nel 1928.

<sup>31</sup> Cfr, anche Woon B. (1926). *The Paris that’s not in the guide book*. New York: Brentano, p. 73.

<sup>32</sup> Josephy H., McBride M. (1929). *Paris is a woman’s town*. New York: Coward-Mac Carn Inc.

parigina, per esaltare, in contrappunto, lo stile americano, alimentato, in maniera più moderna, dall'immaginario e dall'industria cinematografica. E' ora dagli Stati Uniti che arriva l'influenza dominante: «American buyers and fashion magazines help to control French fashion, assisted by our shirty little flappers and sub-debs who wear what they please without bothering about what others think of them» (i consumatori americani e le riviste di moda aiutano a controllare la moda francese, accompagnati dai nostri giovani arrabbiati e dalle adolescenti che vogliono indossare ciò che loro pare e piace senza preoccuparsi di ciò che gli altri pensano di loro). Da questo punto di vista, il lancio dell'edizione francese della rivista *Vogue* nel 1920, appare essere un evento significativo: fondata nel 1892 da newyorkese Arthur Baldwin Turnure, la rivista si presenta come «il consigliere della donna alla moda»<sup>33</sup> e diventerà negli Usa, e poi in Europa, la vetrina opulenta di una moda allo stesso tempo sia di fascia alta sia di avanguardia.

Attraverso questo riequilibrio dei rapporti di forza economici e culturali, possiamo infine chiederci se non siano i nuovi orientamenti della moda femminile, dagli anni Venti, che vanno a produrre una rottura irreversibile nell'estetica della femminilità 'parigina', che si è costruita in un'opposizione dialettica al genere maschile, intorno ad alcuni assi dominanti: sofisticazione estrema della *toilette*, concepita come una complessa giustapposizione di pezzi e di risvolti; corpo ridisegnato, magnificato, impedito da ogni sorta di appendici e di protesi tessili (corsetti, crinoline, pieghe, *pouf*...) (Perrot 1984); importanza dei dettagli e degli accessori (guanti, ombrelli, cappelli...), che accentuano l'effetto di sovra saturazione dei segni vestimentari ed esaltano il talento necessario al controllo della loro disposizione. Radicalizzando i primi tentativi di semplificazione delle linee avviati negli anni Dieci<sup>34</sup>, il vestiario degli anni Venti prende il contro-piede radicale di questa estetica del sovraccarico e dell'*impacchettato*, del velato/svelato *de-modando* durevolmente l'affascinante bambola, poi la *jolie madame*, alla quale si era, sino ad allora, assimilata la *Parisienne*.

E' vero che questa evoluzione ha le sue radici nella stessa *couture* parigina, con l'influenza determinante di Gabrielle Chanel, la prima a rompere con le affettazioni della *Belle Époque*. E' anche un'elegante e sofisticata parigina che, nel romanzo di Victor Margueritte, ha l'incarico di incarnare questa donna nuova<sup>35</sup>. La rottura non è, in parte, un *trompe l'œil*? L'eroina di Margueritte fa, in ultima analisi, la figura della falsa emancipata e sappiamo che, contrariamente alle percezioni ansiose dei contemporanei ossessionati dallo spettro di un'androginia generalizzata, il look *garçonne* è lontano dall'aver radicalmente sovvertito il dimorfismo maschio/femmina, la femminilità trova rapidamente a reinventarsi nei dettagli più sottili e più fini, appena meno vincolanti di quelli del passato (Bard 1998, p. 37). In realtà, il fenomeno del *maschiaccio* mette in evidenza alcune delle contraddizioni del modello parigino e francese di femminilità: come conciliare, infatti, l'immagine di questa donna emancipata che fuma la sigaretta e cambia gli pneumatici della sua auto con le barriere di uno statuto che la priva ancora

---

<sup>33</sup> La rivista è acquistata nel 1905 dalla Conde Monroe Nast che ne fece una vera e propria rivista di moda, con illustrazioni molto curate. Nel 1926 viene lanciata l'edizione inglese di *Vogue*, ma l'importanza delle case di moda parigine rendeva inimitabile l'edizione francese.

<sup>34</sup> Con le creazioni di Paul Poiret e di Madeleine Vionnet, che soppressero il corsetto nei primi anni del Novecento.

<sup>35</sup> Cfr. Margueritte V. (2013) *La Garçonne*. Paris, Payot.

di elementari diritti di cittadinanza e diritti politici?<sup>36</sup> La semplificazione delle mode non è segno e motore di un cambiamento nello statuto delle donne, che la Francia, alla fine, dovrà prendere in considerazione? Rimarchiamo che, per la prima volta forse nella storia dell'abbigliamento femminile europeo moderno, la moda *garçonne* è emersa in parallelo a Londra, New York o Berlino, diffusa con molto brio sia dalle *flapper* anglo-sassoni, sia dalle turbolenti androgine della notte berlinese, sia dalle 'parigine', sempre regine dell'eleganza ma meno libere, forse, di quanto non sembrano proclamare i loro capelli corti e le loro maniere decise.

### 1.7 Dagli anni Sessanta ai giorni nostri: un mito in via di edulcorazione

Ancora parziale e limitata nel periodo tra le due guerre, un po' ostacolata dal "ritorno all'ordine" dei giochi di ruoli maschile/femminile negli anni Quaranta e Cinquanta, questa fragilizzazione della seduzione parigina, poi la sua diluizione progressiva nella ricomposizione di norme e gerarchie internazionali, appare molto più manifesta negli anni Sessanta e Settanta.

In effetti, le trasformazioni dei *Trente Glorieuses* – ringiovanimento della popolazione dovuto al *baby-boom*, modernizzazione industriale, generalizzazione del modello consumistico, progressione del lavoro femminile - non sono senza conseguenze sulla forza di diffusione di un mito che è stato costruito in un contesto di forte opposizione tra Parigi e la provincia e di gerarchie sociali ancora marcate. Dagli anni Settanta è l'opposizione Parigi/provincia, ma anche città/campagna che comincia a disintegrarsi, indebolita dall'esodo rurale, dalla terziarizzazione dell'economia, dai progressi nei media audiovisivi e dalla crescita e diffusione delle reti dei trasporti terrestri. Le mode e i canoni della bellezza parigina trovano in queste trasformazioni materia per circolare e diffondersi molto più rapidamente che per il passato, anche se la capitale continua a rivendicare, fino ai nostri giorni, un passo avanti nel controllo degli stili. Se la cantante Marie-Paule Belle può ancora incontrare un grande successo nel 1976 cantando "Io non sono 'parigina', questo mi dà fastidio, mi dà fastidio" («La Parisienne», testo di Françoise Mallet-Joris e Michel Grisolis, musica di Marie-Paule Belle, lanciata nel 1976), resta che la *Parisienne* descritta nella canzone è definita come *snob*, intellettuale e mondana, piuttosto che come una bella donna della quale si dovrebbe imitare la seduzione.

L'altro dato da prendere in considerazione è la "rivoluzione sessuale" degli anni Sessanta e Settanta che contribuisce comunque a riconfigurare in profondità le economie libidiche, tanto dal punto di vista delle età quanto dai rapporti tra i generi e delle identità nazionali. Il mito della *Parisienne* trova sicuramente materia per rilanciarsi attraverso, ad esempio, il successo planetario dell'attrice Brigitte Bardot che, originaria dalla *buona* borghesia della capitale, incarna con una forza inusitata l'immagine della Francese eccitante e libera e, più in particolare, quello di una parigina *coquette* (civettuola) e  *coquine* (maliziosa) nel film omonimo (*Une Parisienne*, film del regista Michel Boisrond del 1957); ma anche attraverso i disegni del

---

<sup>36</sup> Ricordiamo che negli anni Venti e Trenta in Francia la donna sposata è, giuridicamente, un minore e che il diritto di voto le viene rifiutato a più riprese dal Senato. Le inglesi l'ottennero in due tempi nel 1918 e 1928; le tedesche e le statunitensi nel 1920.

fumettista Kiraz (ovvero Edmond Kirazian) che, dal 1959, disegna per la rivista *Jour de France* una ringiovanita ‘parigina’, modernizzata, ma sempre *à la page*, e di un erotismo ormai esplicito e mostrato; attraverso, anche, le *jeunes filles* e le *jeunes femmes* del cinema della *Nouvelle Vague* che, da Bernadette Laffont ne *Les bonnes femmes* (film del regista Claude Chabrol, del 1960) ad Anna Karina in *Une femme est une femme* (film del regista Jean-Luc Godard, del 1961), reinvestono con una grande libertà di toni differenti figure di *Parisienne* piccanti e impertinenti. Agli occhi degli stranieri, la Francia - e particolarmente Parigi, restano, almeno fino alla fine degli anni Settanta, lo spazio immaginario delle *jolies filles* e della *drague* (il rimorchiare) facile, quella che lo stilista Christian Lacroix descrive come «la Parigi delle belle *avenue*, dei *café* con le *minet* [micine] del *drugstore*, i *playboy* con i *foulard* intorno al collo, le belle auto rosse e le ragazze un po’ incuranti».

Sta accadendo anche dell’altro: le svedesi disinibite, le *petites Anglaises*<sup>37</sup> in minigonna, le *bellezze estive* dell’“Italia del miracolo economico”. La cultura degli anni Sessanta e Settanta non smette di reinventare le figure della seduzione femminile, sempre più libere, sempre più giovani, sempre più accessibili, anche se la fantasia ovviamente ha la sua parte in questa liberazione che a volte è solo un *trompe l’œil*, soprattutto per le ragazze - la cui verginità e fertilità rimangono sotto il controllo degli adulti. Se le francesi hanno finalmente conquistato il diritto di votare e di avanzare sulla strada dell’eguaglianza giuridica, il paese sembra poco pioniere nel campo della legislazione della contraccezione<sup>38</sup> e dell’aborto<sup>39</sup>, elementi decisivi nel processo di liberazione del desiderio femminile. Il riconoscimento di questi diritti è ottenuto tardivamente, e in nome dell’*igiene* sociale. Terra di libertà sessuale nel XIX secolo, la Francia appare meno pioniera poiché sono le donne stesse che reclamano il controllo dei loro corpi e del loro piacere, e lo fanno non per poche privilegiate atipiche ma per l’insieme della popolazione femminile.

Minacciate dalla loro reputazione di avanguardismo erotico, le ‘parigine’ vanno a esserlo anche sul terreno del dominio nelle mode giacché emergono – dagli anni Ottanta - delle nuove scene di creazione, a Londra, Milano o New York, ispirate da altre concezioni dello *chic*, ma anche dall’estetica della cultura *pop-rock* e dalle mode degli adolescenti. Una guida americana della fine degli anni Ottanta considera questo relativo declassamento come acquisito osservando: «Although it is the couture capital of the world, Paris — taken as a whole — is neither as well dressed as Rome nor as clothes-conscious as London» (Anche se è la capital mondiale della *couture*, Parigi - considerata nel suo insieme - non è né così ben vestita come Roma, né ha una coscienza del vestire come Londra). Certo, la reputazione rimane, e alimenta una fila di guide pratiche e di articoli dedicati al fascino ineffabile della femminilità dei bordi della Senna. Se essa resta definita da questo “*je ne sais quoi*” ritenuto renderla inimitabile, la ‘parigina’ non è che un tipo femminile, tra degli altri - come implicitamente mostra, ad esempio, la collezione «Les pintades», che ha come obiettivo di decifrare lo stile di vita dei giovani

---

<sup>37</sup> Cfr. il film *A nous les petites Anglaises*, diretto da Michel Lang nel 1975.

<sup>38</sup> Messa a punto nel 1951, la pillola contraccettiva è autorizzata negli Usa dal 1960, in Gran Bretagna nel 1961, in Francia nel 1967.

<sup>39</sup> L’aborto è consentito in Gran Bretagna dal 1967, negli Usa in alcuni Stati dal 1973, in Francia dal 1975.

urbani del mondo intero, che ha per target di lancio i newyorkesi e i londinesi, Parigi arriva solo in quarta posizione.

La città - con il suo prolungamento aristocratico rappresentato da Versailles - resta ancora la scena privilegiata di molte campagne pubblicitarie delle case di moda, di profumi e di cosmetici che, attraverso un flusso d'immagini, spesso intercambiabili, mantengono il mito di una convergenza perenne tra lusso, eleganza e femminilità parigina (Rocamora, 2009). Tuttavia, questo patrimonio intrecciato di forti questioni economiche, si perpetua al prezzo di una stereotipizzazione crescente che, pur continuando a espandere la sua clientela mirata, diminuisce il suo elitarismo e il suo potere di seduzione. Inoltre, la globalizzazione dei *target* comporta inevitabilmente dei fenomeni d'ibridazione referenziali, che permettono di incarnare la *Parisienne* sotto i tratti di un'attrice o di una *mannequin* straniera, spesso di origine anglosassone su un fondo di colonna sonora, pop o rock, in lingua inglese<sup>40</sup>. Questo è lo schema adottato, in particolare, per la campagna del profumo di Yves Saint Laurent, "Parisienne", lanciato nel 2009, che mette in scena la celebre modella inglese Kate Moss che cammina sullo sfondo della Torre Eiffel e dei ponti della Senna nel primo mattino. Per la rivista *Gala*, il personaggio incarna la «Parisienne new generation», che rivendica sempre l'audacia, vale a dire la "indecenza", ma in un contesto in cui questo concetto è talmente abusato che non contiene più niente del potenziale di sovversione che emanava dalla 'parigina' dei *boulevard* o dalla scena un secolo e mezzo prima.

La *Parisienne* è stata, in questo senso, una figura cardinale e pioniera nell'elaborazione della femminilità moderna, definita al tempo stesso per la sua eleganza, la sua raffinatezza, la sua facilità comportamentale di origine aristocratica, ma anche per la sua arte di seduzione che poteva arrivare sino alla franca sfrontatezza. Un sottile dosaggio di *chic* e di *chien*, differentemente associati secondo le epoche e degli ambienti, ma poco a poco costituito in *topos* letterario e mediatico, prima che l'omogeneizzazione delle società occidentali, nella seconda metà del XX secolo, e la mutazione delle identità di genere e di statuto delle sessualità non rimetta in discussione sia questo equilibrio sia la sua pertinenza. Costruito in conformità a un privilegio quasi esclusivo dell'eterosessualità e di un forte dimorfismo di genere, la figura della *Parisienne* non poteva che essere indebolita dalla crescita del femminismo e dalla destabilizzazione dei ruoli maschile/femminile. Se il mito ha mantenuto il suo potere d'irraggiamento, trovando anche come reinventarsi, oggi appare solo come l'eredità residuale e il serbatoio d'immagini e di *cliché* per il mercato della moda, della pubblicità e del turismo. Forse ha tuttavia contribuito ad alimentare, in Francia e nel lungo periodo, la definizione di una femminilità che, centrata sulla seduzione e sull'articolazione con il desiderio maschile, ha rallentato o ostacolato la marcia verso l'eguaglianza, anche se - come mostrato da numerose figure di attrici, di cortigiane o di donne di mondo - il controllo dell'Eros, amplificato e

---

<sup>40</sup> Vedi per esempio i differenti spot pubblicitari per *Coco Mademoiselle* di Chanel, tra il 2007 e il 2011, con l'attrice britannica Keira Knightley, che hanno come colonna sonora la canzone di James Brown, *This is a man's world*; o lo spot per profumo di Jean-Paul Gaultier *Ma Dame* (2008), con la *mannequin* (*top model*) inglese Agyness Deyn, che gioca sull'immaginario punk; e lo spot *La Petite Robe noire* di Guerlain, che mescola delle immagini di cartoni animati in stile anni Cinquanta, sulla canzone di Nancy Sinatra *These boots are made for walking*.



magnificato dall'influenza della capitale, ha potuto costituire, storicamente, una delle forme originali dell'affermazione della forza femminile.

## **2. La “cara” e la “carne”: gastronomia e prostituzione nei grandi *restaurant* dei *boulevard* nel XIX secolo**

Nel luglio 1789, il principe di Condé partì in esilio lasciando la maggior parte del suo ‘personale’ disoccupato; prima della fine dell'anno, Robert, che dirigeva le cucine del principe di Condé, aprì un *restaurant*. Per Jean-Paul Aron (1978) questa riclassificazione è più di un simbolo: essa cristallizza aspirazioni diffuse e segna l'inizio di un nuovo regime alimentare. Il *restaurant* precede la Rivoluzione Francese, ma il suo sviluppo è tuttavia legato alla massificazione dei consumi alimentari del XIX secolo (Flandrin Montanari 1996), che si estende poi a tutte le categorie sociali (Girveau 2001). Benché la gastronomia francese debba molto, nel XIX secolo, alle cucine regionali, è a Parigi che si forma e s'impone una nuova arte della tavola che suscita un commercio intenso, uno stile originale e soprattutto una mitologia culinaria incomparabile (Aron 1978).

Mangiare fuori di casa, in un luogo pubblico, non è, in effetti, più percepito come un vincolo ma come un piacere. L'uscire da casa per andare al *restaurant* diventa agli inizi del XIX secolo una delle attività di piacere e di *loisir* tra le più repute della capitale (Spang 2000). Fino al 1830, il *Frères provençaux*, *Véry* o *Véfour* conoscono una notorietà considerevole prima di essere soppiantati, come per le altre attività del *Palais-Royal*, dalle istituzioni del *Boulevard*. Sotto la Restaurazione e la Monarchia di Luglio numerosi *café*, spesso i più lussuosi e i più reputati, come il *Café de Paris*, il *Café Riche* o il *Café Anglais*, diventano anche dei *restaurant*. Il loro arredamento, la loro gestione e la loro *cuisine* costituivano dei modelli del genere. Fino all'inizio della Prima Guerra mondiale la frequentazione di una di queste istituzioni dei grandi *boulevard* rappresentava uno dei *must* della visita o di un soggiorno a Parigi (Moret 1992; Vajda 2008). Intorno al 1900 la moda di Montmartre tocca solo parzialmente la gastronomia parigina: i locali alla moda (*Lucas*, *Maxim*, *Paillard*) erano situati attorno alla Madeleine e ai Champs-Élysées.

I *restaurant* e la gastronomia parigina dei primi anni del XIX secolo furono strettamente associati agli altri piaceri sensuali del *Palais-Royal*. Dal Secondo Impero i *restaurant* dei *boulevard* capitalizzarono “l'eros del buon cibo” fino al punto di diventare non soltanto dei luoghi di piacere e di turismo culinario, ma anche luoghi di prostituzione e di turismo sessuale. Quali sono i legami tra gastronomia e galanteria? Perché l'attività di prostituzione è così importante nei grandi *restaurant*?

Comprendere l'implicazione dei piaceri della *tavola* con quelli della *carne* richiede, beninteso, di interessarsi alla prostituzione gastronomica e alle sue regole, ma anche al ruolo delle donne giacché clienti di queste grandi istituzioni parigine, e dell'importanza del pasto consumato al *restaurant* nelle pratiche e nelle rappresentazioni del *Tout-Paris*. I *restaurant* occupano un posto specifico tra i luoghi di divertimento - dove si auto-ostentava la ricca borghesia, la moda femminile e il consumo appariscente: teatri, *café*, balli, ecc. (Harvey 2011, p. 340). Luoghi di esibizione, essi permettevano ai parigini di sfuggire all'influenza moralizzatrice

dell'intimità borghese. Nei *restaurant*, il ricorso ai piccoli *salon* e ai *cabinet* (camere private), e non alla sala comune, autorizzavano dei piaceri notturni sia collettivi sia discreti.

## 2.1 Il cattivo genere di *restaurant*

La comparsa del *restaurant* non si riassume nella creazione di un nuovo luogo, dove *ristorarsi* con il mangiare. I suoi successi nella Parigi rivoluzionaria sono dovuti all'esistenza di una borghesia desiderosa di iniziarsi alla "gastronomia aristocratica", ma anche alla necessità di trasporre alcune sociabilità (Simmel direbbe le *sociévolées*) dello spazio privato verso lo spazio pubblico. Se, nel XVIII secolo, l'aristocrazia dell'*Ancien Régime* non cenava senza compagnia femminile, nei primi anni del XIX secolo, i borghesi che frequentavano i *restaurant* non conducevano con loro le proprie mogli (Aron 1978). Queste non dovevano iniziarsi all'arte culinaria che a domicilio e, al fine di meglio rispondere al loro ruolo di padrona di casa, conoscere l'*etichetta* e saper mangiare con distinzione, organizzare e controllare cuochi/cuoche e domestici/domestici incaricati/incaricate dei pasti, comporre e presiedere con gusto e talento cene e ricevimenti.

La situazione non è nuova poiché molti dei *restaurant* parigini erano in precedenza soltanto dei *café*. Queste istituzioni, anche le più antiche - il *café* è nato a Parigi nel XVII secolo (Spang 2000) - erano anch'essi "interdetti" alle donne. Nel XVIII secolo alle donne era solamente permesso di bere una limonata o qualsiasi altra bevanda nel *flusso* della porta d'ingresso sotto l'insegna del locale. Situazione che porterà al successo dei *cafés-jardins*, come il famoso *café turc* del Boulevard du Temple, alla fine del XVIII secolo e poi a quelli dei *cafés avec terrasses* sui *Grands Boulevards*. Il gentil sesso poteva anche beneficiare dell'esistenza dei *café* senza incorrere nella disapprovazione delle persone oneste e i sarcasmi del pubblico (de Langle 1990). Sotto la Restaurazione, le donne *perbene* non entravano mai nei *café*, neanche in quelli rinomati e reputati - come la gelateria *Tortoni*, che si trovava sul *boulevard des Italiens*. Se alcune si rassegnavano a sedere, all'aperto, su sedie impagliate, le vere eleganti rimanevano sedute nelle loro carrozze, facendosi portare gelati e pasticcini, chiacchierando con i *dandy* che fumavano sui famosi gradini di ingresso.

Sotto il Secondo Impero, una donna che teneva alla sua reputazione non poteva andare da sola nei *salon* da tè. Tuttavia era ammesso che suo marito poteva, di tanto in tanto, condurla a cena al *restaurant*. Non tutti i *restaurant* erano raccomandabili. Alfred Delvau nella sua *Guide des Plaisirs de Paris*, indirizzandosi al visitatore ignaro degli usi della capitale, teneva a precisare in merito ai *restaurant* posti all'incrocio dei Champs-Élysées che il *Moulin-Rouge* è «l'appuntamento dei migliori partiti», ma che è permesso di chiudersi in un *cabinet* con la propria donna da *Ledoyen*. E fa anche la distinzione tra due istituzioni del boulevard des Italiens: il *Café Anglais*, dove si può condurre a cena la propria amante, e il *Café Riche* dove si può invece condurre a cena la propria moglie<sup>41</sup>. La sua opinione non era condivisa da tutti. Che Émile Zola faccia, in *La Curée*, debuttare il legame incestuoso tra Renée e Maxime Saccard in un *cabinet* privato del *Café Riche* lascia però anche supporre che non vi avrebbe portato

---

<sup>41</sup> Delvau A. (1867). *Les Plaisirs de Paris, guide pratique et illustré*. Paris, A. Faure, p. 103.

volentieri la sua sposa<sup>42</sup>. E, d'altra parte, descrive Renée Saccard come una donna sia divorziata dalla curiosità di trovarsi in tale luogo e sia combattuta dal disagio di esservi, fino al punto di abbassare il cappuccio del suo travestimento solo dopo essere entrata nel *cabinet*. In *Bel Ami*, Madame de Marelles e Madame Forestier si velano e nascondono anche i loro visi quando raggiungono Georges Duroy e Forestier per cenare in un *cabinet* del *Café Riche*<sup>43</sup>. Nelle sue memorie sul Secondo Impero, Gaston Jollivet dice del *Café Anglais* che le donne coniugate si mostravano poco nella sala comune, e solo in estate e accompagnate. Per quanto riguarda i *cabinet*, la decenza voleva che esse vi entrassero solo in rarissime occasioni, solo per delle feste raffinate tra "amici di famiglia"; e la cosa migliore era di scegliere e occupare il *cabinet* "Marivaux" che aveva la propria scala che conduceva alla strada dello stesso nome<sup>44</sup>.

Fino ai primi anni della Terza Repubblica sembrerebbe che le "donne oneste" non andassero nei grandi *restaurant*, salvo che in incognito o in maniera molto occasionale. Alla fine del XIX secolo, la comparsa delle bevande americane e la femminilizzazione dei viaggi trasformeranno l'atmosfera dei *restaurant* parigini. Tuttavia si continua a condurre la propria moglie in alcuni di esse (sui boulevard, al Palais-Royal, *Escoffier*, *Corazza*, *Véfour*) e la propria amante o la propria compagna di una notte in altri (*Sylvain*, *Maxim*, *Paillard*). Bisognerà attendere il periodo tra le due guerre affinché due donne possano mangiare tra loro, senza sbalordire, non importa in quale locale della capitale; tuttavia una donna sola rimane meno benvenuta nei *restaurant* tradizionali (Vajda 2008). Inoltre, una donna di mondo - o una borghese - inviterebbe a cenare nella propria casa e si mostrerebbe soltanto eccezionalmente al *restaurant*. In questo luogo di consumo e di ostentazione della ricchezza, i clienti continuano a esibirsi con delle donne mantenute o delle donne *galante*.

Paradossalmente, i grandi *restaurant* dei boulevard avevano una pessima clientela e un'eccellente reputazione. Questa non atteneva solo alla qualità delle cucine, ma al fatto che essi occupavano specificatamente un posto solfureo nell'immaginario sociale. Erano, infatti, strettamente associati al fare festa, al piacere, ma anche al consumo sessuale e alle relazioni illegittime. Il *cabinet* riservato rappresentava sotto questo profilo un nuovo luogo erotico al quale la letteratura e il repertorio drammatico hanno dedicato e rafforzato l'attenzione. Così Delphine de Nucingen cena al *Café Anglais* con Rastignac in *Le Père Goriot* (1835). Allo stesso modo, l'ultimo atto di *La Vie Parisienne* (1866) – *opéra-bouffe* di grande successo di Jacques Offenbach - si svolge in un *cabinet* che evoca il *Grand Seize* del *Café Anglais*. Lo scandalo della cena incestuosa di Renée e Maxime Saccard in un *cabinet* del *Café Riche* fece fermare la pubblicazione di *La Curée* sul giornale *La Cloche* (1871). Infine, è non trovandola nel *salon* di *Verdurin* e cercandola invano nei *restaurant* dei boulevard - in particolare da *Tortoni*, alla *Maison Dorée* e al *Café Anglais* - che Swann cade veramente innamorato di Odette<sup>45</sup>. Nella seconda metà del XIX secolo, i pasti consumati in compagnia della propria amante o di una *lorette* (mantenuta) in un grande *restaurant* parigino diventa una delle *scene* inimitabili della

---

<sup>42</sup> Zola É. (1871). *La Curée*. pp. 413-420 (trad. it., *La cuccagna*. Firenze: Sansoni, 1966).

<sup>43</sup> Maupassant G. (de) (1885). *Bel-Ami*. p. 108 (trad. it., *Bel-Ami*. Milano: Feltrinelli, 2012).

<sup>44</sup> Jollivet G. (1927). *Souvenirs de la vie de plaisir sous le Second Empire*. Paris, Jules Tallendier, p. 101.

<sup>45</sup> Proust M. (1913). *Du côté de chez Swann*. p. 218 (trad. it., *Dalla parte di Swann*. Milano: Mondadori, 1983).

vita parigina che ritroviamo sia nella letteratura romantica sia nella letteratura dei costumi (la *littérature panoramique* di cui parla Benjamin) dell'epoca.

Gustave Flaubert s'impegna ne *L'Éducation sentimentale* a prendere in giro questo immaginario erotico. Frederick e Rosanette sono finalmente soli e si apprestano a mangiare in un *cabinet* del *Café Anglais* quando Hugonnet arriva improvvisamente e mette, bruscamente, fine al loro incontro. Quest'ultimo va poi via a fare una commissione, ma è allora che arriva de Cisy, e poi ritorna Hugonnet. Alla fine, Rosanette se ne va con de Cisy e Frédéric Moreau si ritrova da solo pagare il conto, salatissimo. La scena costituisce un completo fiasco galante per il giovane uomo. Flaubert gioca qui, come molti altri scrittori del suo tempo, sul rapporto fondamentale dell'oralità e della sessualità nello statuto del corpo della *lorette* e sulla complementarità dei piaceri della gastronomia e dell'erotismo nell'immaginario collettivo contemporaneo (Cyzba 1984). Mangiando, Rosanette esibisce il suo corpo. E il melograno che Flaubert le fa consumare rinvia al sesso femminile in maniera metonimica per la sua forma, il suo colore, la sua struttura e consistenza (Davey 1987).

Nella narrazione romanzesca la messa in scena del pasto è un mezzo per suggerire il godimento sessuale del quale la censura, all'epoca, vietava l'espressione (Cyzba 1984). Se i piaceri della buona tavola riflettono quelli della carne, l'evocazione del cenare rinvia anche direttamente all'implicazione della gastronomia e della galanteria nei costumi parigini.

## 2.2 La gastronomia galante

Il cenare fuori di casa, che era scomparso all'inizio del XIX secolo, fu riabilitato sotto la Monarchia di Luglio. Atto celebrato dopo il teatro o il ballo, tra le undici di sera e le due del mattino, era allora l'emblema della vita parigina *galante*. Nella seconda metà del XIX secolo, il cenare era inseparabile dalla cortigianeria e, dalla mezzanotte, i *cabinet* privati di *restaurant* dei *boulevard* non si svuotavano più.

A questo si aggiunge che nel XIX secolo le forme nuove della vita professionale e l'evoluzione generale della vita sociale producono un ri-aggiustamento dell'orario dell'alimentazione. Da semplice spuntino, il pasto del mattino accede alla dignità di primo pasto (quello che oggi chiamiamo colazione, *petit-déjeuner*, *breakfast*); la cena si sposta alla fine del pomeriggio, si crea un nuovo pasto tra i due: il secondo pranzare, più importante di quello del risveglio. Un numero crescente di borghesi parigini imita e quindi si appropriano così delle abitudini dei cortigiani e della gente di mondo, i cui orari erano differenti rispetto ai loro. Questa generalizzazione di orari più tardivi dei pasti corrisponderebbe, secondo Anne Martin-Fugier, a un'aspirazione al *loisir* (tempo libero) e alla sociabilità nella piccola e media borghesia (Martin-Fugier 1993). *Restaurant* e teatri formano da questo punto di vista, una coppia inseparabile. Diversi giornali come l'*Entremets*, il *Moniteur des restaurants* o l'*Entracte du gastronome* associano nelle loro colonne programmi e *menu* (Spang 2000, p. 314). Gli orari di frequentazione di questi due luoghi, furono un tempo in concorrenza prima di armonizzarsi quando partita concorrenza riapparve il cenare dopo lo spettacolo.

Per i consumatori il cenare simboleggia, da questo momento, ancor più che il pranzo o i pasti in un grande *restaurant*, una "filosofia gastronomica" dove l'alta cucina francese (Hache-Bissette Saillard 2007), alleata alla galanteria parigina (Gonzalez-Quijano 2012) sono percepiti

come degli elementi essenziali della cultura delle *élite*. Per la gioventù dorata di Parigi e gli uomini del *Tout-Paris*, mangiare al *restaurant* e frequentare delle donne *galante* fanno parte dei *loisir* ordinari tanto quanto dei riti della sociabilità maschile. Gaston Jollivet racconta, per esempio, nelle sue memorie come lui e la sua “banda” andassero tutte le sere alla Maison Dorée (sul *boulevard* des Italiens), ciascuno per consumare una cena sensazionale; chi aveva reclutato “il convitato più degno della banda” non doveva pagare il suo pasto<sup>46</sup>. Si poteva anche cenare a casa propria. Le attrici ne avevano lanciato la moda sotto Louis-Philippe (Aron 1978). Nana festeggiò, per esempio, il suo primo grande successo come attrice in un dopocena, dopo la mezzanotte, nel suo appartamento del *boulevard* Haussmann.

Al di là della cena stessa, i nomi di alcuni classici della cucina francese lasciano affiorare questa prossimità tra gastronomia e galanteria: ad esempio le *pommes Anna* (patate Anna), con riferimento ad Anna Deslions<sup>47</sup>, create dallo chef Adolphe Duglerré (del Café Anglais) o la *coupe* (coppa) *Blanche d'Antigny*<sup>48</sup> e le *noisettes d'agneaux Cora Pearl* (noci di agnello)<sup>49</sup> create da Escoffier. Henri Charpentier, un cuoco francese che fece fortuna negli Usa, si arroga l'invenzione delle *crepes Suzette*. Egli racconta che in seguito ad un errore fece fiammeggiare delle *crepe* destinate al principe di Galles; la nuova ricetta piacque però a quest'ultimo che tuttavia rifiutò che gli fosse dedicata, ma propose il nome dell'“affascinante ospite” che lo accompagnava. Gastronomia e galanteria erano quindi, da qualsiasi punto di vista, complementari.

Nei suoi *Souvenirs inédits* Auguste Escoffier, ricorda i suoi anni al Moulin Rouge, *restaurant* situato sui Champs-Élysées, e riporta il menu di una cena servita in un *cabinet* privato a Cora Pearl e al giovane “Conte D. de Bouillon”, vale a dire Alexander Duval<sup>50</sup>:

---

<sup>46</sup> Jollivet G. (1927). *Souvenirs de la vie de plaisir sous le Second Empire*. Paris, Jules Tallendier, p. 250.

<sup>47</sup> Anna Deslions (1820-1873): una delle *femmes galantes* più famose degli anni Sessanta del 1800. Frequentatrice abituale del *Grand seize* del Café Anglais, ha annoverato tra i suoi amanti il principe Jérôme Napoléon, Napoléon III, il *vaudevilliste* Lambert Thiboust e il finanziere Arthur Law de Lauriston

<sup>48</sup> Blanche d'Antigny (1840-1874), attrice e femme galante durante il Secondo Impero. La sua carriera *galante* inizia nelle sale de ballo (Bullier Mabilie), poi in Russia dalla quale tornò trionfalmente a Parigi nel 1868. Recitò nelle pièce *Chilpéric* e *Petit Faust* di Hervé alle Folies-Dramatiques riportando un certo successo e diventando una delle *cocotte* più in vista. Dopo la *Comune*, recitò alle Folies-Dramatiques e poi al Menus-Plaisirs - ma, inseguita dai suoi creditori, intraprese una tournée in Egitto. Morì il 24 giugno 1874 nella casa della sua amica Caroline Letessier che la aveva accolta al suo ritorno. La sua morte ispirerà a Émile Zola *Nana*.

<sup>49</sup> Cora Pearl (1835-1886): originaria dell'Inghilterra, figlia di un musicista, ha iniziato a prostituirsi come semplice *fille de rue* alla fine degli anni Cinquanta del 1800 prima di arrivare – tra il 1861 e il 1862 – al vertice della *galanterie*. Tra i suoi amanti: il principe Jérôme Napoléon, il duca Charles de Morny, il duca di Ludovic Gramont-Caderousse Khalil-Bey, il principe Achille Murat, il principe Guillaume d'Orange e Victor Masséna. Ammassa e spende delle somme considerevoli: tra il 1863 e il 1868, per esempio, acquistò più di sessanta cavalli!

<sup>50</sup> Alexandre Duval era il figlio di Pierre-Louis Duval (1811-1870), macellaio che ha fatto fortuna con i *bouillon* (una tipologia di *restaurant* a prezzo fisso e modestamente arredato) dallo stesso nome. Ebbe una *liaison* appassionata e rovinosa con Cora Pearl nei primi anni Settanta del 1800.

Caviale fresco, Crêpes mousseline, Melone Cantalupo - Fine Champagne  
 Leggera vellutata di pollo alla paprica rosa, Paillettes al pepe  
 Piccole aragoste all'americano Riso al burro  
 Noisette di agnello Cora Pisellini all'inglese  
 Piccioncino Cocotte Cuori di Romana alle Patate d'Amore  
 Asparagi in rami  
 Coppe alle fragole Gaufrette bretoni  
 Fine Mocha - Liquori  
 Vini Berncastler Château Lafite 1848 Moët et Chandon<sup>51</sup>

Questa mescolanza di galanteria e di buon cibo era principalmente dovuta, come abbiamo visto, alla moda del cenare e del *cabinet* privato che si è diffusa persino nelle case dove la tradizione culinaria e gastronomica prevaleva. Bisogna dire che il cenare faceva innanzitutto parte integrante dei riti della vita semi-mondana e della vita letteraria e artistica parigina. I Goncourt scrivevano così, a proposito dell'anno 1852 e della loro frequentazione della *Maison Dorée*:

«Abbiamo cenato molto questo anno: delle cene pazzesche con delle lenticchie in vino caldo e delle pesca à la Condé, che costano 72 franchi il piatto, accompagnati da *guappe*, scelte con la massima cura da *Mabille*, dei bocconcini d'occasione, che partecipavano a questi pasti di opera con un pezzo di salsiccia della loro cena tra i denti e delle quali una esclamò ingenuamente! "Ehi, già le quattro... Mamma sta già pelando le carote!", le ubriachiamo, spogliamo la bestia che c'è in un abito di seta. Villedeuil, sempre alla vigilia di una scadenza d'incasso, pieno di banconote, si stordisce quasi ogni sera annegando dei biglietti di banca nell'orgia»<sup>52</sup>.

Sotto il Secondo Impero, i commensali abituali del *Gran Seize*, un grande *cabinet* del *Café Anglais*, avevano gli onori della letteratura di costume e della stampa parigina: il principe d'Orange, il duca di Gramont-Caderousse, Victor Masséna, il principe Auguste d'Arenberg, Basile Nariskine e Galitzine, Daniel Wilson, Aurélien Scholl, Alexandre Duval, Arsène Houssaye, Anna Deslions, Cora Pearl, Esther Guimond, Adèle Courtois, Blanche d'Antigny o Giulia Barucci, tra gli altri. Questa frequentazione elitaria e mondana gioca un ruolo certo nel successo dei grandi *restaurant* parigini e più in generale della gastronomia francese. Alla fine del XIX secolo, la guida *Paris-Parisien*, concepita per dei turisti borghesi curiosi degli usi e del rispetto dei codici sociali, descrive così il *Café Anglais*: «Antica reputazione; clientela aristocratica a pranzo, molti finanzieri. - Cucina Secondo Impero. - Grande cabinet famoso (N.

<sup>51</sup> Escoffier A. (1985). *Souvenirs inédits. 75 ans au service de l'art culinaire*, p. 130, Marseille: Jeanne Laffitte (trad. it., *Ricordi inediti*. Torino: Slow Food editore, 1999).

<sup>52</sup> *Journal des Goncourt*, novembre 1852. Il *Mabille* è un ballo molto celebre dell'epoca. Il conte Charles de Villedeuil (1831-1906) è un cugino dei Goncourt che ha fondato due giornali, *L'Éclair* (nel 1852) e *Le Paris* (nel 1853), nei quali pubblicano i due fratelli Goncourt

16), nel quale tutti i sovrani d'Europa hanno pranzato o cenato»<sup>53</sup>. Una *Guide des plaisirs de Paris* datata 1908 vanta così il *restaurant-bar Tabarin* (58, rue Pigalle):

«E' la che abbiamo il piacere di incontrare spesso dei principi e persino delle Altezze in compagnia di tutte le nostre bellezze artistiche e mondane, le Otéro, le Liane de Pougy, le Émilienne d'Alençon, le Jeanne d'Erval, le Irma de Montigny, e tutti quanti [...] Monsieur. Lajaunie suo abile proprietario, che aveva saputo, con la sua amabilità e l'impeccabile gestione del suo locale, attirare una clientela che, fino ad allora, non osava venire a Montmartre per cenare, temendo di non trovarvi il lusso, il comfort, i piatti e le cantine dei *restaurant* del *boulevard*. [...] Visitatori di Montmartre, francesi e stranieri, non potete mancare ad una delle più belle occasioni di iniziarvi all'alta vita parigina»<sup>54</sup>.

Il pasto consumato in un grande *restaurant* parigino, soprattutto in compagnia di una donna *galante*, si apparenza quindi a consumo ostentatorio, appariscente come lo definisce Thorstein Veblen, vale a dire una spesa destinata a mettere in valore uno statuto sociale, uno stile di vita e una personalità (Veblen 1899). Le apparizioni presso il Maxim's di Liane de Pougy, una delle più celebri cortigiane della fine del XIX secolo, erano salutate con applausi scroscianti nei confronti di chi la accompagnava e pagava il conto delle sue feste (Chalon 1994).

Dopo il 1840, sono soprattutto i grandi *café* dei *boulevard*, nel frattempo diventati lussuosi *restaurant*, che attirano le forme notturne della gastronomia in ragione della loro prossimità ai principali luoghi di divertimento e per il loro chiudere a tarda ora (Delattre 2000). Questo spiega perché alcuni locali, che dichiaravano di chiudere alle due del mattino, in realtà continuavano a servire i clienti che bevevano, fumavano o giocavano per tutta la notte nei *cabinet* privati. Dopo la mezzanotte, le due sale della *Hill's Tavern* (sul *boulevard* des Capucines) erano tanto affollate che il locale era spesso costretto a chiudere le sue porte ai nuovi arrivati non potendo contenere più altre persone. Era possibile tuttavia, ai ricchi clienti abituali, di venirvi a cenare bussando discretamente alla porta posteriore e sussurrare ai camerieri il nome di uno dei dodici *cabinet* al primo piano "Shakespeare", "Calderon", "Byron", ecc.<sup>55</sup>.

Dopo le due del mattino e la chiusura dei *café* dei *boulevard*, le *ragazze pubbliche* e le donne *galante* che non avevano trovato alcun cliente, cos' come i nottambuli desiderosi di prolungare i loro piaceri si dirigevano verso il quartiere delle Halles. Una decina di *cabaret* avevano il permesso di rimanere aperti tutta la notte. I locali più reputati, *Baratte* (rue aux Fers) e *Bordier* (all'angolo della rue aux Ours), somigliavano fortemente a dei *restaurant* dove si cenava e che avevano numerosi *cabinet* al primo piano. Secondo Gustave Macé, ex capo del *service de la Sûreté*, queste sale private erano «arredate con *chaise-longue* e *pouf-crapaud*, che abitualmente non si vedono nei *restaurant* onesti»<sup>56</sup>. Terminare la notte alle Halles era una tradizione ampiamente attestata nel 1850. Nel 1859 questi locali istituzionali perderanno la loro autorizzazione all'apertura notturna (Delattre 2000), cosa che avvantaggerà notevolmente i *restaurant* dei *boulevard*, segnatamente i *café Variétés*, *Vachette-Brébant*, *Helder*. I *cabaret*

---

<sup>53</sup> *Paris-Parisien: ce qu'il faut voir, ce qu'il faut faire, Paris-usages, Paris-pratique*. Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1896-1902, p. 462.

<sup>54</sup> *Guide des plaisirs à Paris*. Paris, s.e., 1908, p. 47.

<sup>55</sup> Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cabarets et des cafés de Paris*. Paris, E. Dentu, p. 157.

<sup>56</sup> Macé, G. (1888). *Gibier de Saint-Lazare: la police parisienne*. Paris, G. Charpentier, p. 96.

delle Halles avranno nuovamente l'autorizzazione all'apertura notturna alla fine del 1860, ma non riscuoteranno più la stessa notorietà. Alla fine del XIX secolo, i *restaurant* notturni più movimentati erano particolarmente la *brasserie Fontaine*, la *brasserie Moderne*, il *Gaulois*, il *Sylvain*, la *Maison Dorée*, il *Garcin*, *Maxim's*, *Paillard*, *Lucas*, il *Grand-Comptoir*, il *Café Américain* e lo *Hill's*. Se alcuni di questi locali scompariranno alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, la rinomanza di alcuni *restaurant* - come *Maxim's* - perdurerà lungo tutto il XX e fino ai nostri giorni.

### 2.3 Buongustai, buongustaie e piaceri tariffati della carne

Attrici e donne *galante* andavano quindi a cenare in compagnia dei loro amanti, o anche con coloro ai quali avevano dato un appuntamento o con quelli che avevano appena incontrato in un *café*, in un teatro o a un ballo. Per i clienti che non hanno i mezzi o l'ambizione di mangiare con una donna celebre o di frequentare i locali pubblici esisteva anche una categoria di prostitute che frequentavano solo i *restaurant*: le *soupeuses* (le cenanti). Larchey Loredan le definiva così nel suo dizionario dell'*argot* (slang): «ragazze che facevano *acchiappanza* nei locali in cui si cena»<sup>57</sup>. Le *soupeuses* rientravano alle loro case solo all'alba e dormivano tutto il giorno. In prima serata mangiavano in fretta e indossavano la loro elegante *toilette* da lavoro. Uscivano solo verso le dieci per andare in uno dei locali dove avevano le loro abitudini<sup>58</sup>. Di solito ordinavano soltanto uno spuntino o un pasto leggero e attendevano che i clienti arrivassero per cenare.

Secondo la polizia del *service des mœurs* (la buoncostume) l'atmosfera che regnava da *Peters* (Passage des Princes) non deve far credere che si trattasse di una bettola malfamata qualsiasi; era al contrario un *restaurant* di lusso, frequentato soprattutto dall'alta finanza e dai giornalisti della stampa popolare.

I grandi *restaurant* sono quindi sia spazio di sollecitazione sia luogo di prostituzione. Le *soupeuses* potevano anche andare in un *cabinet* per una mezz'ora o più, al fine da fare un *passe* con il o con i clienti che vi si trovavano. Le ragazze che lavorano nei *restaurant* facevano generalmente dei *couchers*, vale a dire che erano incaricate di fare la *noce*, di divertire i loro ospiti, quindi di rimandarli alle loro case per la cena<sup>59</sup> (Gonzalez-Quijano 2012). Alla chiusura dei locali, le *soupeuses* che vi restavano potevano proporre agli ultimi clienti di finire la notte nella propria casa con la sola condizione di regolare il loro conto<sup>60</sup>. Secondo la polizia, i *restaurant* che avevano «il monopolio delle cenanti»<sup>61</sup> erano incredibilmente immorali, la gastronomia era spesso una questione secondaria e il *cabinet* quasi una stanza d'albergo<sup>62</sup>. La

---

<sup>57</sup> Larchey L. (1881). *Dictionnaire historique d'argot: neuvième éd. Des excentricités du langage... mis à la hauteur des révolutions du jour*. Paris, E. Dentu, p. 334. Alfred Delvau e Hector France nel loro dizionario della lingua popolare, pubblicati rispettivamente nel 1866 e nel 1970, ne danno una definizione simile.

<sup>58</sup> Goron M.-F. (1899). *L'Amour à Paris, nouveaux mémoires*. Paris, Flammarion, tome 2, p. 403.

<sup>59</sup> Il *coucher*, contrariamente alla *passe*, implicava che il cliente restasse tutta la notte con quella che aveva pagato.

<sup>60</sup> Macé G. (1888). *Gibier de Saint-Lazare: la police parisienne*. Paris, G. Charpentier, p. 106.

<sup>61</sup> Macé G. (1888). *Gibier de Saint-Lazare: la police parisienne*. Paris, G. Charpentier, p. 102.

<sup>62</sup> Goron M.-F. (1899). *L'Amour à Paris, nouveaux mémoires*. Paris, Flammarion, tome 1, p. 49.



loro reputazione e il prestigio dei loro clienti ne facevano, tuttavia, dei locali intoccabili a differenza dei *café* e dei *cabaret* di basso livello, regolarmente sorvegliati dalla *buoncostume*.

In assenza di dati estratti dagli archivi della polizia è però difficile quantificare l'attività di prostituzione dei grandi *restaurant* dei *boulevard*. Quello che è sicuro è che i piaceri carnali dei *cabinet*, con le loro *soupeuses*, erano sufficientemente conosciuti e rinomati, tanto che Alfred Delvau nella sua *Guide des plaisirs de Paris* - pubblicata per l'Esposizione Universale del 1867, preavvisa i suoi lettori della loro pericolosità. Il suo ultimo capitolo riguarda i trucchi utilizzati dalle *filles publiques* e dalle *femmes galantes* parigine per *spremere* il più possibile denaro dai loro clienti; e i *restaurant* ne sono lo scenario a più riprese. Tra le altre strategie l'autore segnala la *ficelle du cabinet* che consisteva, per una *soupeuse*, a entrare 'per errore' in un *cabinet* in precedenza segnalato da un cameriere come occupato da un singolo cliente o da un gruppo esclusivamente maschile e a farsi invitare a restare<sup>63</sup>. E segnalava anche, la *ficelle de la ménagère* che consisteva, per una *soupeuse*, nel farsi offrire dal cliente un gingillo o una suppellettile presente nel *cabinet* il cui prezzo era aggiunto a quello del conto; il giorno dopo la *soupeuse* e il gestore del *restaurant* si dividevano il denaro dall'oggetto venduto che ritornava semplicemente al suo posto. Una truffa le cui vittime erano per lo più i clienti occasionali e i turisti.

Molti "specialisti" della prostituzione parigina, come Gustave Macé o Charles Virmaître denunciano la collusione tra le *filles publiques* e i camerieri dei *restaurant* che facevano loro credito nei giorni di sfortuna in attesa di farsi rimborsare in un momento di buona fortuna. Questi ultimi erano accusati di essere gli "amanti di cuore" delle ragazze che frequentavano i loro locali; un modo per le ragazze di guadagnare la loro benevolenza in cambio di favori sessuali non pagati. Spesso i clienti amanti della buona tavola facevano la loro richiesta, al cameriere, quando si trovavano nel *cabinet*. Il cameriere s'incaricava poi di inviare uno o più *soupeuses* a tenere loro compagnia. Da qui l'importanza per le prostitute di essere in buoni rapporti con i camerieri che si occupano dei *cabinet*. Secondo Charles Virmaître, detto Bosco, il fattorino della *Maison-Dorée*, conosceva così bene il *demi-monde* parigino «che era sufficiente che un cameriere gli esprimesse il desiderio che un cliente aveva di avere una donna che lui subito andava a cercarla, peso, altezza, colore, corporatura, ne aveva una collezione completa nella memoria»<sup>64</sup>. I Goncourt scrivevano, nel 1862, che nel corso di una cena Gustave Claudin e Roger de Beauvoir fecero inviare il procacciatore del *restaurant* alla ricerca di ragazze presso La Farcy che gestiva uno dei più famosi bordelli parigini. L'aneddoto non ha niente di eccezionale agli occhi dei due fratelli, salvo rilevare che il procacciatore, tra due corse alla La Farcy, leggesse le opere del padre della Chiesa Tertulliano!<sup>65</sup>

Se i ristoratori incoraggiavano la prostituzione e/o la *raccolta* nei loro locali non era unicamente per assicurare la loro reputazione attirando dei personaggi famosi e per conseguenza una clientela d'imitatori. Lo facevano anche perché le consumazioni si pagavano generalmente il doppio nei *cabinet* e che il mangiare in compagnia di *soupeuse* era spesso particolarmente costoso. Alcuni gestori di *restaurant* sembrano essere stati dei veri e propri protettori,

---

<sup>63</sup> Delvau A. (1867). *Les Plaisirs de Paris, guide pratique et illustré*. Paris, A. Faure, pp. 281-284.

<sup>64</sup> Virmaître C. (1891). *Paris-Impur*. Paris, C. Dalou, p. 200.

<sup>65</sup> *Journal des Goncourt*, vendredi 21 février 1862.

paragonabili ai tenutari di case di appuntamento. Dei locali davano, inoltre, alle *soupeuse*, prima della loro uscita all'alba, un *bonus* che permetteva loro poi di mangiare da sole in una serata di cattiva fortuna e offrendo loro un *premio* per ogni cliente che portavano al *restaurant*<sup>66</sup>. Nel 1868, Paul Mahalin riferisce che in uno dei *restaurant* più rinomati del boulevard, le bottiglie di champagne portavano non solo il nome del locale ma anche di alcune delle sue *soupeuse*. Quando le *femme galante* facevano la *noce* nei *cabinet* cercavano di recuperare queste etichette delle bottiglie perché il locale versava loro cinquanta centesimi per ogni etichetta<sup>67</sup>.

Nelle opere che trattano della prostituzione parigina, i cenanti sono degli stranieri (greci, inglesi, spagnoli, rumeni, "orientali"), degli studenti del Quartiere Latino, dei figli di famiglia venuti a Parigi per mangiarsi il loro patrimonio e degli "spendaccioni"<sup>68</sup>. I *restaurant* sono per lo più frequentati in inverno da studenti e figli di buona famiglia che "fanno la vita" e, in estate, da stranieri soprattutto sudamericani. Per Flévy d'Urville, la clientela dei *restaurant* è costituita da *viveur* abituali, da nobili stranieri e giovani studenti<sup>69</sup>. Le camere ammobiliate, contigue ai *café-restaurant* sono all'epoca spesso affittate a persone benestanti che venivano a divertirsi a Parigi, o a giovani che desideravano, dopo il teatro, cenare un paio di ore con le loro amanti; questi hotel ricevevano solo personaggi conosciuti e degli *habitué* che ne apprezzavano la totale discrezione.

È probabile che molti dei consumatori andassero in grandi *restaurant* solo per gustare la loro cucina e la loro atmosfera e che poi cedessero ai piaceri della carne a causa dell'ebbrezza da vino, la licenziosità dei luoghi e la sollecitazione attiva delle donne. Le *soupeuse* cercavano, in effetti, di farsi rimorchiare dai clienti avviando la conversazione con i loro vicini, passeggiando nella sala comune, sedendosi arditamente a un tavolo dal quale apostrofavano i commensali, provocando un incontro nel corridoio che portava ai lavabi o ai *cabinet*, entrando *per errore* in questi ultimi, ecc.

La focalizzazione della letteratura *panoramique* sui figli di buona famiglia e i ricchi stranieri occulta totalmente l'idea di clienti borghesi – ed eventualmente sposati – che si offrivano, di tanto in tanto, un pasto *galante* eccezionale. Sull'esempio del notaio Le Ponsart, il quale, in *Un dilemme* di Huysmans, si reca a Parigi per regolare una successione ereditaria e nell'occasione si offre un soggiorno gastronomico: pranza al *Bœuf à la mode*, si offre un caffè alla *Rotonde* du Palais-Royal e poi cena da *Peters* dove si fa rimorchiare da una *soupeuse* che lo porta a casa sua. L'estate è spesso una buona stagione per le *soupeuse* perché porta più visitatori stranieri e provinciali nella capitale. Gli anni in cui si svolge l'Esposizione Universale (1855, 1867, 1878, 1889 e 1900) sembrano particolarmente fruttuosi. Nel 1889, l'incisore Charles Decaux fece pubblicare ne *Le Courrier Français* dell'1 dicembre 1889 un disegno intitolato *Les Restaurants de nuit pendant l'Exposition*: rappresentava la *salle commune* di un *restaurant* (*Julien*, sul

---

<sup>66</sup> Delvau A. (1867). *Les Plaisirs de Paris, guide pratique et illustré*. Paris, A. Faure, p. 283.

<sup>67</sup> Mahalin, P. (pseud. Émile Blondet) (1868). *Le Bougeoir, lanterne de ces dames*. Paris, Bureau de l'Éclipse, pp. 26-27. Paul Mahalin non cita alcun nome di *restaurant* ma precisa al suo lettore che questo sarà svelato ad ogni persona che gli dimostrerà di aver acquistato *Le Bougeoir*.

<sup>68</sup> Macé G. (1888). *Gibier de Saint-Lazare: la police parisienne*. Paris, G. Charpentier, p. 102.

<sup>69</sup> d'Urville F. (1874). *Les Ordures de Paris*. Paris, Sartorius, p. 155.

*boulevard des Capucines*), un nugolo di uomini circonda l'unica ospite del locale, in una tenuta che non lascia alcun equivoco.

Dopo la Prima Guerra mondiale le *soupeuse* scompaiono da un gran numero di locali gastronomici e sussistono soltanto in alcuni dei grandi *restaurant* che si sono vantaggiosamente indirizzati sia verso il divertimento notturno sia verso l'alta cucina. La femminilizzazione e l'imborghesimento della clientela dei *restaurant* hanno fatto sparire le vecchie alleanze tra gastronomia e galanteria, grazie anche all'apparire di nuovi luoghi (discoteche, cinema, music-hall) e di nuovi quartieri di divertimento (Montparnasse) che capitalizzano ora l'immaginario erotico e licenzioso dei piaceri di Parigi.

Nel 1902, nel corso di una manifestazione culinaria, il Presidente della Repubblica, Émile Loubet, vanta la reputazione della cucina francese con queste parole: «Grazie alla sua cucina, i plebei come voi e mi ricevono alla loro tavola le teste coronate. I principi più illustri vengono dai paesi lontani, anche attratti dalle seduzioni della nostra capitale e dalle delizie culinarie che sono sicuri di trovarvi»<sup>70</sup>. Il successo dei grandi *restaurant* parigini è per lo meno paradossale. Si basa sia su una *democratizzazione* della gastronomia aristocratica, che non è più ormai appannaggio delle grandi casate con le loro cucine e cuochi, ma anche su un *elitarismo* finanziario e culinario – visibile non solo nelle tariffe praticate ma anche nel lusso degli arredi e del vasellame, nell'attenzione data ai menu e all'estetica dei piatti: ogni cliente diventa un ospite d'eccezione.

*Café* e *restaurant* dei *boulevard* sono sia dei luoghi alti della cucina francese sia dei passaggi obbligati della vita letteraria, artistica e mondana di Parigi. Questo secondo aspetto contribuisce non solo alla rinomanza internazionale di questi locali, ma anche alla loro erotizzazione crescente. I pasti, molto spesso una cena, consumati in compagnia di una *lorette* o di un'amante in un grande *restaurant* del *boulevard* diventano un momento essenziale della vita parigina e una tappa inevitabile del soggiorno a Parigi, fenomeno che alimenta un'importante "prostituzione gastronomica". Tuttavia, all'alba del XX secolo, l'importanza del turismo gastronomico unito alla massificazione e alla femminilizzazione della frequentazione dei *restaurant* ha cambiato totalmente la geografia gastronomica dei *boulevard*. Troviamo ormai, soprattutto sui *boulevard des Capucines* o *des Italiens*, trattorie e *restaurant* a prezzi fissi in cui non si ha paura di mangiare borghesemente e in famiglia. Situazione inimmaginabile sotto il Secondo Impero e che segna in qualche modo la fine del posto che occupavano i grandi *restaurant* dei *boulevard* nell'immaginario erotico e turistico parigino.

---

<sup>70</sup> Citato da Richardin E. (1906). *La Cuisine Française: l'art de bien manger, suivi...des Aphorismes*. Paris, Nilsson, p. 372.

### 3. Perverse promiscuità? Bagni pubblici e café-concert parigini nella seconda metà del XIX secolo

Nel 1888, nel suo articolo dedicato allo studio della prostituzione e delle sue cause, il dottor Monin evidenziava «l'infernale miraggio di Parigi» che portava così tante giovani donne sul marciapiede. Passando in rivista le principali case di prostituzione, sia di Parigi sia delle altre capitali europee, rilevava «gli stabilimenti di bagni, le *boutique* di guanti, di profumi, di gioielli, [...] i *cafés-concerts* e i retrobottega [...] nidi di dissolutezza e di sifilide», dove si serviva «la losca industria della prostituzione clandestina»<sup>71</sup>. Quest'affermazione segnala che le *case* dei bagni e i *cafés-concerts* apparivano agli occhi dei contemporanei come delle aree privilegiate della dissolutezza e del pericolo di trasmissione delle malattie veneree. Effettivamente, queste due istituzioni figurano generalmente in buona posizione nelle riflessioni dei medici igienisti, degli osservatori sociali e dei giornalisti che, sotto l'effetto del rafforzamento della prostituzione (Corbin 2010), dell'evoluzione delle pratiche amorose e sessuali (Sohn 1996), ma anche della nascita di un'industria del *loisir* di massa (Kalifa 2001), in gran parte fondata sulla spettacolarizzazione del corpo e della nudità femminile, contribuiscono a plasmare i differenti discorsi sull'eros parigino. Queste istituzioni partecipano così al movimento di cristallizzazione dell'immaginario di una Parigi *fin-de-siècle* (Weber 1998), città *babylonese* dal clima d'immoralità, «capitale dei piaceri» che favoriscono l'incontro dei sessi e il commercio del sesso.

I confronti suscettibili di essere fatti tra *cafés-concerts* e *maisons de bains* non si limitano alle pratiche di prostituzione di cui sono ritenuti rifugio. In effetti, queste istituzioni - che appaiono e si sviluppano nei primi anni Cinquanta del 1800 per conoscere poi il loro canto del cigno alla vigilia della Prima Guerra mondiale (Condemi 1992; Csergo 1988) - hanno come punto comune di quello di imporsi congiuntamente allo sguardo dei contemporanei come degli spazi pubblici nuovi, segni di modernità urbana. Onesti in apparenza, godendo di una forte visibilità dovuta a campagne di pubblicità e di un'importante copertura mediatica, vanno tuttavia a suscitare progressivamente la sfiducia dei commentatori e di una parte del pubblico, imponendo in sottotraccia un nuovo regime di visibilità e di rappresentazione dei corpi che comporta delle pratiche «scandalose». Così, benché fondato inizialmente su recital, il *café-concert* - *café* la cui «funzione sociale era di distrarre e intrattenere un pubblico attraverso uno 'spettacolo vocale e musicale e degli spettacoli di curiosità'» (Condemi 1992, p. 28) – offre sin dalle origini dei programmi di *variété* che mischiano *vaudeville* e attrazioni. Alcune sale, prefigurando gli spettacoli e le riviste del *music-hall*<sup>72</sup>, non tardano, sulla scia della *Folies-Bergère*, di includere nei loro programmi – già dal 1869 – dei numeri di circo e dei balletti che svelano sempre più l'anatomia degli artisti. Il *caf'conc'* costituisce anche, almeno fino al 1906, l'oggetto di una pignola sorveglianza amministrativa e poliziesca. Secondo altre modalità, gli stabilimenti dei bagni, freddi o caldi, attirano l'attenzione della *Préfecture de police* di Parigi. Questa è allarmata dalle pratiche sospette che incoraggiano non solo lo stato di denudamento dei

<sup>71</sup> Monin (Dr), *Propos du docteur. La prostitution. Gil Blas*, 16 octobre 1888, n. 3255, p. 2.

<sup>72</sup> Il termine compare sulle *affiches* nel 1893, ma corrisponde ad una realtà più antica nata sui palcoscenici del *café-concert*. Nel corso del primo decennio del 1900, il *music-hall* prende, senza una rottura, il successo sul *caf'conc'*, del quale è un prolungamento e un derivato.

bagnanti radunati in piscine o saune collettive, ma anche, e soprattutto, la compagnia autorizzata, nei *cabinets de bains*, da gestori permissivi. Spazi di esibizione più o meno avanzata delle nudità<sup>73</sup> dove la promiscuità dei corpi invita all'incontro carnale, all'esibizionismo e al voyeurismo, questi luoghi sono correlati dalla stretta sorveglianza che esercita su di loro una *police des mœurs* che opera alla repressione di ogni spettacolo suscettibile di offendere il pudore pubblico (Berlière 1992; Bologne 1997; Iacub 2008). Inoltre, se i *cafés-concerts* e le *maisons de bain* figurano tra i territori inevitabili delle volluttà parigine sembrano anche costituire delle maggiori istituzioni dell'immaginario erotico della capitale. Come testimonia il buon numero di *affiches* e di caricature che, svelando le nudità di donne al bagno o gli studiati *déshabillés* degli artisti di *café-concert*, contribuiscono all'erotizzazione della *Parisienne* e alla costituzione di un immaginario di piacere (e di piaceri) legato (legati) a questi luoghi, i quali tuttavia differiscono singolarmente per le loro funzioni. In effetti, solo i *cafés-concerts*, costituente maggiore del mito del *Gay Paris*, hanno per vocazione primaria di intrattenere divertire i *Parigini*, mentre gli stabilimenti di bagni, se possono accessoriamente contribuire al piacere del corpo, assumono prioritariamente una doppia funzione igienica e terapeutica largamente promossa dai medici igienisti.

Pertanto, comparare le differenti rappresentazioni che hanno suscitato questi due tipi d'istituzioni appare necessario per comprendere, alla luce delle differenze e delle convergenze osservabili, le logiche che portano alla "erotizzazione" di uno spazio particolare, per identificare le molle dell'immaginario erotico collettivo ed identificare alcuni dei motivi - segnatamente la rappresentazione dei corpi e della sessualità - che determinano i contorni mutevoli dei discorsi sull'eros parigino alla fine del XIX secolo.

Questo studio si basa quindi sui principali discorsi che hanno contribuito alla costruzione della visibilità e della reputazione di queste istituzioni: le *guide di Parigi*, da un lato – vale a dire la vasta gamma di *brochures* e opuscoli destinati ai turisti in visita alla capitale, gamma che include soprattutto un sotto-genere di scritti specificamente destinati a uomini in cerca di "piaceri"; la *stampa quotidiana*, da un altro lato. Abbiamo fatto riferimento a dieci titoli<sup>74</sup> al fine di coprire il più ampio spettro editoriale possibile, che va dai giornali mondani (*La Vie Parisienne*) alle pubblicazioni satiriche (*La Caricature*, *Le Journal amusant*) passando per i principali quotidiani dalle differenti sensibilità politiche (*Le Figaro*, *La Presse*, *Le Journal des Débats*) e i quotidiani popolari accessibili a un vasto pubblico (*Le Matin*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*), senza dimenticare i giornali scandalistici e di *gossip* (*Gil Blas*, *Le Courier français*). Questi due tipi di documenti permettono di conoscere il fascio di considerazioni di ordine morale, etico, estetico o giuridico che determinano i giudizi che portano su questi luoghi coloro che plasmano molto largamente l'opinione pubblica. Le rappresentazioni veicolate

---

<sup>73</sup> Escludiamo dunque dallo studio gli istituti di *bains-douches* a basso costo destinati alle classi popolari, la cui organizzazione è basata sul modello di uno spogliatoio e di una doccia individuale per un tempo di utilizzo molto limitato, molto rigorosamente conteggiato e sorvegliato.

<sup>74</sup> L'analisi si basa su uno spoglio della stampa dell'epoca realizzato attraverso le funzionalità di riconoscimento grafico di Gallica. Sono stati così consultati tutti gli articoli identificati come contenenti una forma derivata dei termini *bain*, *café-concert* o *music-hall*, o il nome di uno stabilimento, all'interno della rosa dei quotidiani selezionati.

devono anche essere valutate alla luce degli archivi della *Préfecture de police* di Parigi, che permettono - grazie ai processi verbali, ai rapporti di sorveglianza, alle lettere di denuncia conservati dai *service des mœurs* - di conoscere le pratiche ordinarie come sono state registrate e caratterizzate da una parte della clientela e dai rappresentanti dell'ordine pubblico. Infine i prospetti pubblicitari della serie *Actualités* della *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, come anche le *affiches* disponibili su Gallica, si rivelano indispensabili per affinare lo studio dei motivi essenziali dell'immaginario erotico *fin-de-siècle*.

### 3.1 Il posto dell'eros nelle rappresentazioni contraddittorie di queste istituzioni

Mentre gli studi concernenti, la prostituzione<sup>75</sup> non manca mai di fermarsi sulle *maisons de bains* e i *cafés-concerts* sono gioco, forza costatare che queste istituzioni pubbliche non sono sistematicamente correlate all'immaginario del sesso o del piacere e che sono iscritte in dei sistemi di rappresentazione singolarmente differenti.

Lo testimonia la loro relativa assenza nelle guide che recensiscono le attrazioni parigine, che mirano a incitare il lettore a frequentarli o a dissuaderli. Questa constatazione s'impone in particolare per gli stabilimenti di bagni, che non sono, figurano in nessuna delle opere destinate «a soddisfare la curiosità dei celibi»<sup>76</sup>, eccezion fatta per la *Guide des plaisirs à Paris* del 1908. Essi trovano solo posto in alcune guide di Parigi<sup>77</sup> destinate ai provinciali o agli stranieri, inserendosi in delle sezioni dedicate alla recensione delle differenti *comodità*, come indica il titolo seguente: «Choix d'un quartier. Hôtels. Restaurants. Cafés, bains, etc.»<sup>78</sup>. Senza ulteriori commenti, *Paris exposition 1900* si limita inoltre a fornire gli indirizzi dei principali istituti, una decina al massimo, dandone delle indicazioni molto generali sulle tariffe in vigore. Questa logica di presentazione relativamente laconica, che sembra limitare i *bains* a degli spazi funzionali o poco degni d'interesse, non sembra riguardare i *cafés-concerts*. Un gran numero di *brochures* non li include nelle loro rubriche *Plaisirs de Paris* oppure riducono gli spazi pubblicitari dedicati al *café-chantant - concert* a una semplice lista nominativa, talvolta accompagnata da commenti sull'architettura o il repertorio delle sale. In generale, l'uso consiste anche nel segnalare solo i luoghi più eleganti e famosi (l'*Eldorado*, il *Café-Concert des Ambassadeurs*, la *Scala*, le *Folies-Bergère*) che si trovano per la maggior parte sui *Champs Élysées*, senza dare altri dettagli sulle differenti attrazioni dell'istituzione e senza menzionare le altre categorie d'istituzioni, più «volgari e bassamente popolari» (Condemi 1989, p. 184).

Tuttavia, a differenza delle guide turistiche citate, le guide ai piaceri sollevano ampiamente il velo per fare più o meno lungamente allusione alle donne che ornano questi luoghi, sia che vagano nel cortile o tra il pubblico, «il volto intonacato, gli occhi allungati, le labbra smisuratamente rosse, vi girano senza posa, cercando avventura, ammiccando con il ventaglio e

---

<sup>75</sup> Virmaître C. (1893). *Trottoirs et Lupanars. Paris Documentaire*. Paris, Charles; Commenge (Dr. O.) (1897). *Hygiène sociale. La prostitution clandestine à Paris*. Paris, Schleicher Frères.

<sup>76</sup> Gabillaud L. (1889). *Guide de l'étranger à l'Exposition universelle*. Paris, Gabillaud, p. 3.

<sup>77</sup> Joanne A. (1870). *Paris illustré en 1870, guide de l'étranger et du Parisien*. Paris, Hachette, 1870; *Guide dans l'Exposition: Paris et ses environs*. Paris, Delarue, 1889.

<sup>78</sup> Tulou F. (pseudonyme F. de Donville) (1878). *Guide complet de l'étranger dans Paris*. Paris, Garnier Frères.

la pupilla»<sup>79</sup>, come «le piccole donne più conosciute del quartiere *Breda*», celebre per le sue *lorettes* (cortigiane)<sup>80</sup> oppure - quando si tratta delle impiegate - di «ragazze, spesso belle, provocanti e scollate [...] ben messe nella loro persona [il bar delle *Folies-Bergère*]»<sup>81</sup>. Comunque anche se queste menzioni non lasciano al lettore alcun dubbio sulla prostituzione che ha corso in questi luoghi, rari sono gli autori che enunciano brutalmente la dimensione degli incontri con «degli amabili ciceroni» ai quali «lo straniero» dovrà lasciare un *pourboire*<sup>82</sup>. Attraverso l'approccio differenziato che riservano ai due tipi d'istituzioni, le guide ai piaceri parigini riflettono i due sistemi di rappresentazione antagoniste che focalizzano queste istituzioni. In effetti, fatta eccezione per i giornali satirici che tendono a generalizzare il principio di una conoscenza salace del corpo e della società, la stampa generalista non concorre ad alcuna erotizzazione dei luoghi dell'igiene pubblica – se non occasionalmente e indirettamente - mentre contribuisce in maniera massiccia alla costruzione di un'immagine ambigua del *café-concert*, luogo di perdizione non privo di seduzioni e che suscita dei giudizi molto contrastati.

In effetti, le cronache dedicate allo spazio del bagno pubblico nel secondo Ottocento non convocano sicuramente alcun immaginario erotico, sia che si tratti dei *bains de Seine* o dei bagni caldi. Esse, al contrario, collegano largamente il discorso degli igienisti che aprono alla generalizzazione della pratica del bagno, vista certo come la cura della pulizia necessaria alla forza morale e fisica della Nazione ma più ancora come un trattamento terapeutico. Come testimonia la pletora di rubriche pubblicitarie che, grazie a un armamentario di argomenti dei più stereotipati e spesso semplici decalcomanie dei *dépliants* stampati direttamente dagli istituti, vantano i benefici di una vasta gamma di bagni: bagni russi, bagni cinesi, bagni turco-romani, semicupi, termali ... Ecco il messaggio, riprodotto dalla maggior parte dei quotidiani, che esaltano i bagni turco-romani della *rue Neuve-des-Mathurins*:

«Il bagno turco-romano, in stufa secca con massaggio, frizione, lavaggio e docce, è incomparabilmente il migliore e il più efficace di tutti i bagni. Combatte con successo i dolori reumatici, articolari, lombalgici, e i suoi effetti salutari sono notevoli anche nel trattamento di una serie di disturbi che hanno la loro origine nell'irregolarità delle funzioni della pelle» («Mémento de Gil Blas. Renseignements Arak-Taïeb», *Gil Blas*, 23 octobre 1884, p. 3).

Se la storiografia ha mostrato gli sforzi compiuti dagli igienisti per combattere contro «i pudori che, per tutto il XIX secolo, giocano come altrettante resistenze insidiose» (Vigarelli, 1985 p. 188) contro i bagni, possiamo osservare che una percentuale significativa di sottolineature non interessa la questione del corpo, del denudamento e degli accarezzamenti che richiedono le abluzioni finalizzate al pulire, ma che derivano invece da riflessioni e considerazioni tecniche. Le «cronache scientifiche» sono così numerose nel ritracciare la storia dei *bains* a Parigi, a constatare la mancanza di attrezzature rispetto alle altre capitali europee e a reclamare con forza la creazione di nuove strutture. Spesso i cronachisti rilevano i fallimenti

<sup>79</sup> Deschaumes E. (1889). *Pour bien voir Paris, guide parisien pittoresque et pratique*. Paris, Freyfous, pp. 216-217.

<sup>80</sup> Frebault É. (1878). *La Vie de Paris, Guide pittoresque et pratique du visiteur*. Paris, Dentu, p. 257.

<sup>81</sup> Darzens R. (1889). *Nuits à Paris, notes sur une ville*. Paris, Dentu, p. 147.

<sup>82</sup> Lannoy A.-P. (de) (1900). *Les Plaisirs de la vie de Paris (guide du flâneur)*. Paris, Borel, p. 76

degli stabilimenti, sulla scia dei medici che costatano che la mancanza d'igiene, di comfort e di sicurezza «allontanano il pubblico dal bagno caldo»<sup>83</sup>. Una vera e propria campagna di stampa si svolge nel 1885 per reclamare che i bagnanti non sono più chiusi dall'esterno nelle cabine e, nei primi anni del XX secolo, l'imperativo igienico sembra più che mai di attualità: i volantini diffusi dagli stabilimenti di bagni mettono così l'accento sul fatto che «la casa è raccomandata per la sua pulizia», sottolineando il «lavaggio asettico di ogni vasca dopo ogni bagno» e «la promiscuità evitata», non per salvaguardare la morale ma per premunire «dai pericoli di contagio»<sup>84</sup>. I discorsi sul carattere immorale dei bagni, a lungo presentati come «la zona privilegiata della dissolutezza» (Csergo 1988, p. 201) nella tradizione dei bagni caldi medievali, dove le *frotteuses* (*strofinatrici* – massaggiatrici *ante litteram*) svolgevano un ruolo importante nella prostituzione dell'epoca (Rossiaud 1988; 2010), lasciano il posto a una reinterpretazione morale. In effetti, mentre una maggioranza di giornalisti sembra voler partecipare al progresso sanitario del paese, è ormai promosso un ideale della pulizia (una *nettezza*) corporale che implica delle cure che «vi purificano il corpo, vi rinfrescano il sangue, vi rilassano i muscoli» (*Une nouvelle mode parisienne. Le Hammam, Le Figaro*, 24 juin 1878, p. 2). Inoltre quando episodi di costume avevano per scenario, i bagni suscitano una «campagna di stampa volgare e ammiccante» (Revenin 2005, p. 62), in particolare nel caso di bagni di *Penthièvre*<sup>85</sup> (Revenin 2007, p. 35), la denuncia dei costumi degli imputati - sostenuta da una polemica nazionalista e largamente xenofoba, non si accompagna ad alcuna condanna morale o incriminazione degli stessi bagni pubblici.

Eros sembra bandito dal quadro dei bagni pubblici. La stampa rende inoltre largamente conto degli sforzi compiuti dagli istituti dei bagni pubblici, di tutti i tipi, per separare rigorosamente i sessi e non offendere la pubblica decenza. Così, nel 1877, su trentacinque istituti di bagni freddi situati sulla Senna, il *XIX<sup>e</sup> siècle* ne recensisce «diciannove riservati agli uomini, sei riservati esclusivamente alle donne, dieci situati lontani dal centro di Parigi [...] comuni ai due sessi, che vanno a bagnarsi, a turno, a seconda delle ore del giorno e del giorno della settimana» (*Chronique scientifique. Les établissements de bains froids à Paris, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 31 octobre 1877, p. 2). La *Préfecture de police* di Parigi vigila affinché dei teloni cerati «impediscano allo sguardo del pubblico di spaziare all'interno di questi stabilimenti» (*Chronique scientifique. Les établissements de bains froids à Paris, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 31 octobre 1877, p. 2), mentre i bagni caldi riservano spesso un piano alle signore oppure un'entrata a loro riservata. Un grande rispetto del pudore femminile appare sia nei giornali sia nell'organizzazione degli istituti poiché, contrariamente a quanto accade nelle aree riservate agli uomini, i bagni di vapore per le donne non sono presi collettivamente, ma in «stufe singole»<sup>86</sup>. La stampa seriosa, nella persona del

<sup>83</sup> Du Claux (Dr. V.) (1884). *La Chronique de l'hygiène en 1883*. Paris, Baillière, p. 141.

<sup>84</sup> Grands Bains Bréda, Bains du bac et Bain Berthe, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Série Actualités*, BM7-35.

<sup>85</sup> Lo stabilimento, situato in *rue de Penthièvre*, sospettato di ospitare degli incontri omosessuali, era sorvegliato dalla *police des mœurs* sin dal 1889. A seguito dell'irruzione della polizia dell'8 aprile 1891 – che dà luogo all'arresto del gestore, di due giovani dipendenti e dei clienti presenti (dei quali alcuni erano stranieri) – si ebbe un processo per oltraggio alla pubblica decenza dei diciotto incolpati.

<sup>86</sup> Prospectus des Bains de Diane, 5 rue Volney, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Série Actualités*, BM7-36.



giornalista del *Figaro*, si vanta di imitare la «discrezione» (Une nouvelle mode parisienne. Le Hammam, *Le Figaro*, 24 juin 1878, p. 2) degli addetti dell'*Hammam* nei suoi articoli, e limita allo stretto necessario la presentazione della parte dello stabilimento riservata alle *signore*. Conseguenza di questa separazione l'evocazione delle nudità maschili che indulge ai piaceri dell'acqua vieta ogni forma di erotismo. Al contrario è il «dietro le quinte» (Csergo 1988, p. 198) che i giornali si dedicano a ritrarre. Il giornalista del *Petit Journal* (Madame la Seine, *Le Petit Journal*, 11 jui 1869, p. 1) nota così:

«Uno strano colpo d'occhio quello di Parigi in questo spogliarsi! *Apollon du Belvédère*, che siamo lontani dall'evocarvi [...] Un Apollo, cosparso di grasso come un asparago, la cui rotondità risveglia il ricordo del Re delle zucche!».

Tuttavia, alcuni trafiletti delle rubriche *Faits divers* e *Nouvelles à la main* della stampa seria - e, più ancora, le caricature della stampa satirica - sono (trasmettendo il *topos* di un desiderio maschile) catalizzati dai *bains* per le signore. Sulla scia del *Gil Blas* che riporta il tentativo fallito di un «fannullone da circolo maschile» travestito da donna per entrare attraverso «l'ingresso speciale per le donne» in un «grande stabilimento di bagni» («Nouvelles et échos», *Gil Blas*, 22 mai 1891, p. 1) (senza dubbio l'*Hammam* di *rue Neuve-des-Mathurins*): la stampa satirica sembra divertirsi particolarmente di queste tentazioni voyeuristiche e delle diverse violazioni inflitte al principio della separazione dei sessi e moltiplica le vignette che pregano gli uomini a non entrare nelle vasche riservate alle donne. L'immaginario del sesso legato ai bagni traspare inoltre nei tratti di un umorismo salace che fa dei *bains* sia lo spazio e sia l'alibi dell'adulterio femminile: «Un *ménage à trois* prende spesso dei *bains* arabi; negli stabilimenti di bagni questo trio è soprannominato: 'il marito, la moglie e l'*hammam*'» («Nouvelles à la main», *Gil Blas*, 2 juillet 1881, p. 1). Tra i fattori che attirano le donne ai bagni pubblici Mosca, giornalista del *La Caricature*, propone dei possibili incontri adulterini: «perché essa desidera avere un bambino [...] e che ha il compito di mettervi tutto il suo impegno, il marito ce ne mette così poco! ...» (Pourquoi Elles prennent des douches, *La Caricature*, 1er février 1896, p. 38). Osserviamo così, al margine, la persistenza di un immaginario erotico, legato non soltanto allo spazio dell'igiene, ma anche e soprattutto al corpo femminile che non è senza collegamenti con le rappresentazioni del *café-concert*. Inoltre *La Vie Parisienne*, giornale mondano che morde con umorismo i costumi contemporanei, mostra con *La naïade d'une piscine parisienne* (La ninfa di una piscina parigina) (*Naïades parisiennes*, *La Vie parisienne*, 1891) che la dinamica dell'erotizzazione moderna della *Parisienne* può essere tanto più efficace quando unisce il *topos* della spudoratezza dell'artista del *caf'conc'* al motivo pittorico dell'Odalisca rivisitato per l'occasione (Taraud 2009). «Stravaccata su un divano», quasi nuda, la *chanteuse-baigneuse* (cantante-bagnante) passa più tempo «a fumare delle sigarette» che a essere in acqua.

Se i giornali contribuiscono così in modo molto marginale all'erotizzazione dei *bains publics* la dimensione erotica dello spettacolo da *café-concert* appare, da parte sua, come la componente essenziale di rappresentazioni contrastanti- oscillando tra erotizzazione e condanna morale - legate a questi luoghi di divertimento e d'intrattenimento. I giornalisti concentrano le loro critiche sulle specificità dello spettacolo, vale a dire il suo repertorio e le sue esibizioni. Con chiara evidenza, più che l'incontro dei sessi che il *café-concert* autorizza, sono le canzoni che circolano nell'insieme degli stabilimenti parigini e poi in provincia (Condemi, 1992, p. 49) che

suscitano una gran parte di considerazioni di ordine estetico e morale. L'insieme degli osservatori concorda nel deplorare «le sciocchezze, le stupidità di cui vergognarsi» (*Les cafés-concerts*, *Le Figaro*, 23 juin 1896, p. 1), «gli enormi progressi della scatologia» (*L'âge ingrat de la chanson*, *Le Figaro*, 8 novembre 1897, p. 1) e di una «verve [...] indecente»<sup>87</sup>, il regno di questa «musa laida» («La Muse Laide», *Le Figaro*, 24 juin 1885, p. 1) che «si alimenta generalmente solo di banalità e di vergogna»<sup>88</sup>. Se alcuni si preoccupano unicamente di questa espansione del cattivo gusto nel campo della canzone, molti si preoccupano viceversa degli effetti corruttori tra i giovani, in particolare sulle ragazze, di un repertorio essenzialmente leggero e osceno, interpretato da artisti che, per aggirare la censura, s'industriano nell'*art de dire une chanson* e ricostruiscono attraverso l'allusione - tramite il gioco scenico, il gesto equivoco o il verso - le parole vietate. Il *Journal des Débats* descrive così una «gioventù popolare [che] s'intossica di vizio» (*Le mouvement social*, *Le Journal des Débats*, n. 222, 11 août 1908), esprimendo in modo tragico la constatazione fatta in un tono scherzoso su Parigi, la sua vita e i suoi piaceri:

«Entra in scena un'*étoile*, e il ritornello che cantava era *Io accorcio, io accorcio, io accorcio*. E accorciava le sue vesti per 'piacere a Gaston'. Nella sala si notavano numerose famiglie con figlie giovani, dai quindici ai venti anni. Erano venute lì a prendere lezioni di accorcio? [...] Infine, ciascuno intende l'educazione delle figlie a modo suo!»<sup>89</sup>.

L'aspetto decadente attiene quindi alle differenti esibizioni che occupano la scena, spettacoli dove la mancanza di dignità nel gesto è all'altezza dell'indecenza dei costumi femminili indecenza. Maurice Talmeyr disapprova questa rassegna di «burattini smorfiosi o afasici e [...] cantanti dai corti vestiti [...] divette mezze nude [...] comici e [...] ballerine che si dimenano o ondeggiano i fianchi sotto la luce elettrica»<sup>90</sup>. Tuttavia questi costumi non sconvolgono tutti gli osservatori, al contrario. Se la critica del *Journal* segnala divertita il ridicolo che vi sarebbe nello «scandalizzarsi perché delle belle ragazze mostrano il loro seno o i loro polpacci» («L'Eldorado», *Le Journal amusant*, 4 décembre 1858, p. 6), la prosa di più di un giornalista lascia affiorare il piacere voyeuristico per queste tenute audaci. Concetta Condemi ha restituito la «fascinazione significativa» che il corpo degli artisti esercita sui redattori che nascondono il contenuto dello spettacolo a favore dell'apparenza e «dimenticano ogni ritegno, lasciando libero corso a un crasso erotismo, evocando con monotona insistenza la sodezza di un'anca o di seno, il contorno delle labbra polpose, l'incantesimo di sguardi languidi, le linee di un corpo formoso o la trasparenza di una pelle» (Condemi 1992, p. 138).

Effettivamente i resoconti critici e gli annunci di spettacoli non azzardano mai un commento *spinto* sul talento delle *étoiles*, qualità però a volte evocata come complemento, se non sinonimo dello *charme* delle esche femminili celebrate in continuità da alcuni giornalisti che si proclamano «adoratori della belle forme femminili» (*Chronique*, Music-Hall, *Le XIXe siècle*, 24 juin 1904, p. 1), che si estasiano davanti a dei costumi «inebrianti» e che promettono una

<sup>87</sup> Lannoy A.-P. (de) (1900). *Les plaisirs de la vie de Paris (guide du flâneur)*. Paris, Borel, p. 75.

<sup>88</sup> Chadourne A. (1889). *Les cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 214.

<sup>89</sup> *Paris, sa vie et ses plaisirs*, 1889, pp. 119-120 (cfr. [www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1247456](http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1247456)).

<sup>90</sup> Chadourne A. (1889). *Les cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 217.

piacevole distrazione a «coloro che amano le belle donne» (*Courrier des théâtres, Le Journal des Débats*, 4 décembre 1894, p. 4). Il cattolicissimo e conservatore Louis Veuillot rimprovera ai giornali di lavorare maliziosamente al successo del *café-concert* quando annunciano che «le donne sono audaci» o quando affermano che «vi sono troppe gambe e che se ne vede troppo»<sup>91</sup>. L'evocazione dello sciame brulicante di donne offerte agli sguardi, se non offerte *tout court*, gioca un ruolo essenziale nella dinamica dell'erotizzazione di queste sale di spettacoli; Elie Frebault concludeva, ad esempio, che le «*Folies-Bergère* [sono] il vero canale della galanteria parigina»<sup>92</sup>.

I *bains publics* e i *cafés-concerts*, anche se sono appresi dai contemporanei secondo delle logiche poco comparabili, suscitano tuttavia dei discorsi che, in proporzioni e modalità differenti, mettono in luce la carica erotica collegata a questi luoghi. Queste rappresentazioni ambigue testimoniano così la comparsa di un discorso critico fondato sull'individuazione di pratiche *scandalose*.

### 3.2 Tra pratiche e classificazioni: quadri dei bagni pubblici e *cafés-concerts* parigini

Mentre i *bains* non beneficiano mai direttamente dello statuto di luoghi di piacere – statuto che viene molto più generalmente attribuito ai *cafés-concerts*, gli elementi individuati nei discorsi che configurano l'immagine di queste istituzioni fanno tuttavia apparire alcune convergenze, tanto a livello delle pratiche che essi accolgono quanto a livello delle reputazioni sulfuree che essi suscitano. Si costruisce così una gamma di rappresentazioni portatrici di una condanna morale più o meno esplicita di questi spazi: queste rappresentazioni si basano sulla messa in evidenza di logiche di funzionamento comuni, proprie ai territori del commercio del sesso. A dispetto di notevoli specificità, *bains chauds* e *cafés-concerts* sono, in effetti, indubitabilmente percepiti in sottotraccia come dei luoghi, dove sono gomito a gomito clienti, prostituti e prostitute, e sfruttatori/protettori.

Le rubriche *Faits divers* e *Gazette des tribunaux* nei loro resoconti dei grandi *affaires* di costume che avevano come teatro i *bains publics* sono le sole che, nello spazio del giornale, introducono dei discorsi discordanti in tema di stabilimenti di bagni. Esse riportano gli *affaires* che concernono degli omosessuali coinvolti in casi di «arresti per oltraggio pubblico al pudore o istigazione di minori alla dissolutezza [... *affaires*] relativamente poco frequenti, [ma] molto severamente repressi dalla giustizia» (Revenin 2007, p. 31). Queste campagne di stampa, che coprono con scalpore questo tipo di processi - *affaires* dei bagni *Gymnasium* (1876), scandalo dei bagni di *Penthièvre* (aprile del 1891) - sembrano tuttavia relativamente rare rispetto all'ampiezza delle sociabilità omosessuali che eleggono domicilio negli istituti di *bain*. Régis Revenin, ha potuto identificarne in particolare dodici come specificatamente omosessuali (2005, p. 60), mentre i dati della *police des mœurs*, che li sorveglia in modo quasi costante, come ad esempio lo stabilimento di *rue de Penthièvre*, non mancano di sistematizzare il legame tra dissolutezza omosessuale e *bains chauds*. E' dunque in modo del tutto marginale che i giornalisti rendono conto dell'immaginario solforoso legato ai *bains publics*: essi collegano poco i discorsi della polizia e ne riportano sottotono le cattive reputazioni. Gli agenti riferiscono

<sup>91</sup> Veuillot L. (1867). *Les odeurs de Paris*. Paris, Palmé, p. 142.

<sup>92</sup> Frebault É. (1878). *La vie de Paris. Guide pittoresque et pratique du visiteur*. Paris, Dentu, p. 257.

tuttavia che «è probabile che vi siano atti di pederastia nei bagni di vapore della *rue* du Cardinal Lemoine come anche in tutti gli altri». Coloro che frequentano i *bains* tengono ugualmente lo stesso tipo di discorso, poiché le lettere di denuncia indirizzate al *service des mœurs* segnalano l'atteggiamento compiacente dei gestori e soprattutto dei giovani dipendenti dei bagni, spesso presentati come complici degli omosessuali, e più ancora, come «protettori in agguato». Questi appaiono difendere con forza il loro commercio e reclutare in particolare dei giovani ragazzi, i clienti indignati menzionano sistematicamente la presenza di giovani efebi visibilmente molto ricercati: «in questi istituti i giovani offrono [sic] i loro corpi, è caratteristico», «Il giovane tenutario italiano e pederasta prostituisce i suoi dipendenti minorenni. Godetevi un massaggio detto speciale e vedrete». Gli informatori, come gli agenti della *buoncostume*, rilevano generalmente che la clientela omosessuale si compone essenzialmente di *habitués* di tutte le età e di tutte le categorie sociali (è questo che mette in primo piano la campagna di stampa suscitata dall'*affaire* dei *bain* de Penthievre), e notano le solide reputazioni che si forgiavano attorno agli stabilimenti incriminati: «i bagni di vapore dalla *rue* de Penthievre erano conosciuti [sic] per questo da tutti, anche dalla polizia» conclude così un testimone indignato. Questi luoghi di consumo sessuale - spazi spesso descritti come il luogo di una "orgia" collettiva - sono anche percepiti come un teatro privilegiato di adescamento e rimorchio omosessuale («questi sembrano andare in questi stabilimenti [...] per scegliersi dei soggetti che portano poi fuori»). I rapporti di polizia riportano riferimenti agli scantinati dello stabilimento, agli sfioramenti dei corpi permessi dall'oscurità delle stufe, al toccarsi e a un esibizionismo più o meno spinto («completamente nudo, in piedi di fronte a me»). Date le voci che circolavano sugli stabilimenti, alcuni informatori sembrano quindi necessariamente far parte del «buon numero di curiosi e voyeur [che conta] la clientela ordinaria» (Csergo 1988, p. 202). Alcuni stabilimenti di *bains* adottano, per altro, i metodi di voyeurismo messi in essere nelle *case chiuse* (bordelli) - vale a dire l'affittare dei *cabinet* dalle pareti abilmente forate che permettevano di vedere le sale riservate alle donne nelle quali erano collocate due vasche, oppure assomigliavano a case di appuntamento, come i «*bains* d'Angoulême [dove] si chiede una camera per due, uomo e donna, si prende il corridoio delle signore e vi danno una cabina in cui ci si diverte, cosa che è severamente vietata dalla legge». A dispetto di queste reputazioni visibilmente condivise, sono poco numerosi i giornali che, come il *Gil Blas*, colgono l'occasione di un processo per sottolineare la frequenza di questi «*Amours défendues*» (amori proibiti) («*Amours défendues – chez M. Macé*», *Gil Blas*, 12 avril 1891, p. 2) nei bagni di vapore e per diffondere le conclusioni di Gustave Macé:

«Ci lamentiamo spesso di atti contrari alla morale nei bagni di vapore. [...] Molti stabilimenti di bagni lasciano a desiderare e la separazione severa dei sessi non impedisce due uomini o due donne dal fare il bagno nello stesso *cabinet*. Lesbo e Sodoma vi si danno appuntamento»<sup>93</sup>.

Si noti che si tratta della sola allusione agli incontri lesbici che abbiamo trovato nei giornali: è probabilmente il riflesso di una mancanza di conoscenza, di un disinteresse o d'indulgenza dei contemporanei verso le pratiche saffiche, ma anche e soprattutto la conseguenza del dispositivo di sorveglianza, poiché il personale del *service des mœurs*, esclusivamente maschile, non può

---

<sup>93</sup> Macé G. (1889). *Mes lundis en prison*. Paris, Charpentier.

entrare nello spazio dei *bains* riservato alle donne. Ricordando che le prescrizioni prefettizie imponevano teoricamente una rigida separazione dei sessi, vietando quindi gli incontri eterosessuali, questo riferimento permette di comprendere le ragioni per le quali, in una società che pensa l'omosessualità come una devianza (Revenin 2005; Tamagne 2001), la stampa *copre* poco questo fenomeno, perché le guide dei «Plaisirs de Paris» non fanno comparire queste strutture nell'itinerario del visitatore in cerca di divertimenti.

Al contrario, un discorso relativamente stereotipato e largamente diffuso consacra il *café-concert* come arena privilegiata della dissolutezza e della decadenza *fin-de-siècle*. In effetti anche se questo divertimento conta alcuni difensori, numerosi sono gli osservatori che deplorano e condannano il commercio del sesso che vi si svolge. Se numerose *guides de plaisirs* si contentano di suggerire la possibilità di un incontro carnale nel *café-concert*, numerose sono le cronache della stampa che nelle riflessioni sulle questioni morali dell'epoca, legano intrinsecamente *café-concert* e prostituzione. Questi ultimi costituiscono quindi «dei luoghi aperti che dovremmo piuttosto chiamare di 'attacca bottone'» («La Vie de Paris», *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 8 settembre 1896, p. 1) o del «protettore del Faubourg-Montmartre», la cui «donna fa il suo turno ai concerti, alle *Folies-Bergère*, al Moulin-Rouge» («Monsieur Alphonse – Les souteneurs persécutés», *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 17 settembre 1891, p. 2). L'impero della prostituzione imperversa nella maggior parte dei *cafés-concerts* della capitale, da quelli più esclusivi alle sale con una cattiva reputazione; sembra tuttavia che le modalità di adescamento (la sua visibilità) e il livello di lusso dell'istituzione o il profilo del suo pubblico determinano l'immaginario diffuso e trasmesso da chi detiene il centro nella produzione dei discorsi sull'eros parigino. Le guide dei *Plaisirs de Paris*, ignorando la gran parte delle sale di seconda categoria, s'interessano, in effetti, agli istituti di «buon gusto», alle insegne lussuose dai Champs-Élysées e ad alcune sale famose dei grandi *boulevards*, dove si raduna una clientela di buoni borghesi (l'*Ambassadeurs*, il *Pavillon de l'Horloge*, il *Jardin de Paris*, la *Scala*, l'*Eldorado*, la *Villa Japonaise*, l'*Eden Concert* e le *Folies-Bergère*). Queste sale hanno per tratto comune «la presenza certa di donne *galantes*, raffinate, discrete, allegre, eleganti e di *bon ton*» (Condemi 1992, p. 194), presenza che non suscita alcun sospetto. Eppure la Condemi ha formulato l'ipotesi che «dei saloni di accoglienza», «luoghi specifici per i piaceri della carne [...] sono informalmente e molto probabilmente presenti in tutte le categorie d'istituzioni» (1992, pp. 237-238), e non solo nel chiasso dei locali d'infimo ordine che sono, sotto la copertura della *chanson*, delle imprese commerciali che ospitano e gestiscono un'attività di prostituzione selvaggia. Il resto della massa dei *cafés-concerts* parigini - frequentati da una clientela di quartiere, dal profilo connotato negativamente, nei quali signore eleganti e signori ben vestiti non tardano a frequentare gente poco raccomandabile già negli anni Settanta del 1800 - ospitano viceversa delle donne *galantes* molto meno discrete. I giornalisti si concentrano su queste istituzioni di seconda categoria, che godono di una «grande rinomanza, di un pubblico numeroso e di un'atmosfera molto calorosa» ma che sono considerati «come dei luoghi in cui i *loisir* sono volgare e di cattivo gusto» (Condemi 1992, p. 224) e dalla dubbia igiene. Essi mostrano quindi la libertà dei costumi che regna sulla scena come nella sala e dipingono dei templi dell'esibizione del corpo femminile, del voyeurismo e dell'adescamento. Tutti gli autori delle guide dei piaceri rilevano anche che i clienti ricercano un luogo «dove si amoreggia» («Gazette des tribunaux», *Le Figaro*, 26 mai

1898, p. 3), dove «possono a proprio agio [...] giocare di sguardi con le donne, in una parola divertirsi, scapricciarsi»<sup>94</sup>, «godere di uno spettacolo senza parole e stuzzicare la carne a piacere»<sup>95</sup>, cioè sviare le donne sposate. La dimensione lussuosa del *café-concert* si basa così in gran parte sulla presenza di sollecitazioni costanti: occhiate e gesti provocatori abbondano, provenienti soprattutto dal palco, delle «cantanti in abiti trasparenti [che] aspettano [...] un ombrello protettore per ritornare a casa propria»<sup>96</sup> e delle belle ragazze con panieri pieni di fiori, che rimangono sul palco durante tutto lo spettacolo e il cui «lavoro è quello di posare, in un abito tanto scollato quanto appariscente, per il consumatore» («Les cafés-concerts. Étude alcoolyrique», *Le Journal amusant*, 14 avril 1860, p. 3). Confermando i rapporti degli agenti del *service des mœurs*, gli osservatori sociali, i giornalisti e gli autori delle *guides de plaisirs* pongono l'accento, la presenza nella sala, e più ancora sui marciapiedi, di una «folla equivoca» composta da «loschi giovanotti [ ...] con il sorriso sulle labbra e negli occhi», da «donne [...] diverse»<sup>97</sup>, *demi-mondaines* e *cocottes* in cerca di un amante in grado di mantenerle - «cerbiate che cercano un cacciatore»<sup>98</sup>, da *petites dames* in cerca di clienti, che si tratti di ragazze sottomesse o ribelli. La prostituzione che regna nelle sale è così percepita come il complemento di esibizioni presentate sul palco. Lo testimonia *Nuits à Paris*, che condensa in una pagina la descrizione delle risorse femminili delle *Folies-Bergère*: le seduzioni delle donne che gestiscono i bar e quella esercitata dalle donne *galanti* non sono eclissate dal balletto di «donne [quasi nude] [i cui] ventri, sotto le maglie rosa, si dimenano voluttuosamente»<sup>99</sup>.

“Quasi nude”. L'avverbio ha qui una sua importanza perché contrassegna un tratto essenziale del processo di erotizzazione dei corpi e, per metonimia, dei luoghi, segnala un'estetica dello svestirsi e dello svelarsi integrale impossibile, che incarna le fantasie maschili della fine del XIX secolo.

### 3.3 Del voyeurismo: grammatica del discorso erotico “Belle Époque”

Nonostante le loro specificità i discorsi che suscitano *bains publics* e *café-concert* parigini possiedono dunque un certo numero di denominatori comuni che attengono tanto al modo di descrivere lo spazio quanto all'arte di rendere conto delle nudità femminili. Essi tradiscono così le molle dell'immaginario che conducono alla selezione, alla costruzione di un'istituzione come luogo erotico e rivelano i motivi essenziali che danno forma alle rappresentazioni dell'eros parigino durante la *Belle Époque*.

Poniamo l'accento immediatamente che il tema dell'incontro e/o del commercio dei sessi non è che uno degli elementi costitutivi dell'immagine dei *café-concert*, che, come le *maisons de bain* – o almeno gli istituti di primordine – tendono ad apparire più generalmente e innanzitutto come dei luoghi che offrono dei piaceri variegati o inediti. Le *guides de plaisirs*,

<sup>94</sup> Chadourne A. (1889). *Les Cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 274.

<sup>95</sup> Deschaumes E. (1891). *Pour bien voir Paris, guide parisien pittoresque et pratique*. Paris, Freyfous, p. 217.

<sup>96</sup> Constantin M. (1872). *Histoire des cafés-concerts et des cafés de Paris*. Paris, Renaud, p. 100.

<sup>97</sup> Darzens R. (1889). *Nuits à Paris, notes sur une ville*. Paris, Dentu, pp. 148-149.

<sup>98</sup> Darzens R. (1889). *Nuits à Paris, notes sur une ville*. Paris, Dentu, p. 149.

<sup>99</sup> Darzens R. (1889). *Nuits à Paris, notes sur une ville*. Paris, Dentu, p. 147.

cronache e studi sul *café-concert* mettono così in primo piano l'atmosfera gioiosa e bonacciona di queste sale da spettacolo «dove si è più liberi che al teatro», dove il consumatore può a suo agio fumare, bere, chiacchierare, «uscire senza disturbare nessuno» («Petites chroniques. Les distractions de Paris», *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 12 février 1886, p. 3), abbandonarsi «a manifestazioni gioiose»<sup>100</sup>. L'evocazione ricorrente dei boccali di birra vuoti e dell'atmosfera sovraccarica di nicotina fonda la reputazione di questi nuovi spazi di sociabilità, dove il piacere dell'occhio completa la soddisfazione dei piaceri della tavola, della conversazione o del baccano. Anche i *bains* sono presentati come un nuovo quadro della sociabilità maschile, le *affiches* pubblicitarie non mancano mai, come quelle dei *Bains de la Bourse et de la Presse*, di rappresentare la caffetteria dello stabilimento dove i bagnanti, dopo essersi rilassati nelle *stufes* e aver goduto dei benefici dell'idroterapia, possono mangiare, leggere o discutere. I colori vivaci o pastello connotano l'opulenza, il buon gusto e il comfort che regna in questi stabilimenti la cui architettura e decorazione - spesso rappresentate sulle pubblicità o commentate dagli osservatori - sono, assieme all'ambiente descritto o suggerito, alcuni elementi essenziali che giocano pienamente nell'elaborazione delle reputazioni di questi luoghi di piaceri.

---

<sup>100</sup> Chadourne A. (1889). *Les Cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 15.



Documento 1 - Pubblicità dei Bains de la Bourse et de la Presse

Fonte: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, « Actualités », BM7-35

In effetti i *cafés-concerts* e le *maisons de bain* di grande livello, quelli sui quali gli osservatori si concentrano maggiormente, offrono spesso ai loro clienti una decorazione completamente moresca, qualità rimarcata dell'*Alcazar*<sup>101</sup> e dell'*Hammam* della *rue Neuve-des-Mathurins* («Faits divers», *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 23 juillet 1876, p. 3), che ricorda ai giornalisti del XIX secolo «gli splendori dell'Alhambra».

<sup>101</sup> Constantin M. (1872). *Histoire des cafés-concerts et des cafés de Paris*. Paris, Renaud, p. 91.





*Documento 2 - Affiche dell'Hamam (1876)*

Fonte: Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007862b>)

L'attrazione di questi stabilimenti assimilati a dei palazzi delle Mille e una notte (Le Hammam, *Le Figaro*, 14 mars 1876, p. 2), la cui messa in scena esibisce la fame di distinzione della clientela raffinata, si fonda quindi in gran parte su un quadro che simula l'Oriente e convoca una gamma di fantasie largamente riattualizzate attraverso la pittura e la letteratura fin dalla prima metà del XIX secolo (Taraud 2003). E' precisamente questo immaginario di esotismo e di sensualità che mobilitano nella loro pubblicità le Thermes Parisiens e poi l'Hamam. L'illustrazione precedente (Documento 2) è accompagnata da un testo che loda il gusto squisito dello stile arabo più puro e invita al viaggio dei sensi sviluppando il trittico à la Baudelaire di lusso, calma e voluttà: mollemente distesi su dei larghi sofà, con i profumi fragranti della moka, si può, in una calma perfetta seguire, masticando tabacco, le volute capricciose del fumo del tabacco di Laodicea [latakia] o gustare la dolcezza di un sonno ristoratore. Se il lancinante riferimento alle mitologie dell'Oriente cerca visibilmente di

catturare l'immaginazione, conferisce innegabilmente una dimensione sensuale ad uno spazio presentato come forse essendo meno dedicato all'igiene che ai piaceri dei sensi e al loisir, contribuendo così a configurare una nuova ideologia di un corpo gaudente.

Questa mitologia affiora sovente nella prosa dei giornalisti della cronaca e in quella delle guides de plaisirs che, nella loro descrizione delle sale dei café-concert di buon livello, combinano e mischiando l'evocazione di paesaggi orientali alla celebrazione del comfort moderno. Qualunque sia il giudizio emesso sullo spettacolo dei corpi e dell'arredamento, i discorsi che costruiscono l'eros parigino alla fine del XIX secolo sembrano, in effetti, testimoniare di un'arte dell'osservatore (Crary, 1994) e risultare di una modernità urbana che, grazie al progresso tecnico soprattutto nel campo dell'illuminazione, cambia le rappresentazioni della notte parigina (Delattre, 2004) e moltiplica le sollecitazioni visive (Schwartz, 1999). Così, se l'aspetto voluttuoso del des Ambassadeurs, de l'Horloge o de l'Alcazar si fonda in parte sul salone moresco, il carattere "fiabesco" del luogo deve anche molto «alle ghirlande di luce formate da globi di opale, ai grandi alberi ai quali la luce a gas dà la luminosità preziosa dello smeraldo»<sup>102</sup>. Gli osservatori accordano inoltre sistematicamente un'attenzione particolare alla luminosità e, secondo il livello della sala e la loro sensibilità, menzionano i lampadari a gas, le "luci abbaglianti" che brillano «in un'atmosfera magica [...] le braccia e le spalle nude»<sup>103</sup> o segnalano questa falsa luce elettrica che esaspera i colori sgargianti del decoro, affatica gli occhi e sotto la quale «si ostenta [...] una prostituzione sfacciata»<sup>104</sup>. In alcune sale le decorazioni rosse, i tappeti nei quali i piedi affondano mollemente, l'atmosfera canaille che deriva dalla presenza delle donne galantes e dall'umore «spesso battagliero e turbolento» degli habitués, forgia innegabilmente la carica erotica del luogo.

---

<sup>102</sup> Chadourne A. (1889). *Les Cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 20.

<sup>103</sup> Chadourne A. (1889). *Les Cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 20.

<sup>104</sup> Virmaître Ch. (1893). *Trottoirs et Lupanars*. Paris Documentaire. Paris, Dalou, p. 141.



Documento 3 - Affiche del Moulin Rouge, Henri de Toulouse-Lautrec (1891)

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12>

La questione dello sguardo è dunque assolutamente cruciale perché il voyeurismo verso il corpo femminile, eretto dal *Moulin Rouge* in argomento commerciale, appare alla radice dei processi di erotizzazione rispettivi degli stabilimenti dei *bains* e dei *cafés-concerts*. In effetti, le *guides de plaisirs*, le cronache degli spettacoli, i fogli satirici e le caricature, proprio come le *affiches* pubblicitarie, riflettono uno stesso desiderio voyeuristico verso un corpo femminile largamente mascherato – se non occultato - nello spazio pubblico (Perrot 1991), che lo spettacolo denuda e il *bain* invita a immaginare nudo.

Si noti che l'interesse erotico non concerne altro che le nudità femminili: il denudamento dell'acrobata e del pugile (Rauch 2012) infayyi che realizzano imprese fisiche sulle scene del *music-hall*, proprio come quello del nuotatore in braghe da bagno, il cui corpo è fortificato dalla doccia e dagli esercizi ginnici, trasmette al contrario l'immagine, se non il modello, di un corpo maschile sano, atletico, virile e dunque potente (Corbin Courtine Vigarello 2012).



Documento 4 - Affiche de L'Alcazar (1875)

Fonte: Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004440f>)

Lo testimoniano le posture dei corpi proposte dall'*affiche* dei *bains* d'Angoulême: alle donne sono riservate delle pose languide sui letti di riposo, posizioni conformi all'immagine dell'Odalisca, mentre gli uomini sono in movimento.





171-174). Il potenziale erotico di queste situazioni trasgressive è d'altra parte generalmente accresciuto attraverso una singolare eclissi del corpo nello svolgimento del racconto al fine, indubbiamente, di stimolare l'immaginazione del lettore. Il narratore del *Bain de Diane* può ben indicare che «la signora Jolie [...] tutta nuda, si agita con grazia» («Le Bain de Diane», *La Caricature*, 10 février 1900, p. 42), egli non si lancia in nessuna descrizione corporale, ma evoca con malizia «i due cigni di Leda» che adornano i mobili e schernisce il lettore cieco cantando «sull'aria di 'Mam'zell Nitouche' [...] ci si rifà gli occhi». Allo stesso modo, quando i pubblicitari passano sotto silenzio la descrizione della parte dell'*Hammam* riservata alle donne con il pretesto della “discrezione”, essi contribuiscono a favorirne il mistero, ad acuire la curiosità maschile. Questa nutre anche un interesse tutto particolare per i camerini degli artisti, interesse che le *guides de plaisirs* non mancano di rilevare svelando le fantasie che suscitano questi luoghi misteriosi e la tentazione corrente di voler «rischiare un occhio indiscreto verso l'ingresso del dietro le quinte»<sup>105</sup>.

La costruzione fantomatica dell'eros del *bain* si produce anche ampiamente sui palcoscenici dei *cafés-concerts* e dei *music-halls* che, dagli anni Novanta del 1800, utilizzano questo motivo per operare delle «sfogliature» (Rauch, 1993) e denudamenti progressivi, con i primi *striptease* integrali in *Le coucher di Yvette* e nel *Lever de Siphylida*. I critici teatrali invogliano allora il potenziale spettatore di *Pierrot* all'*Hammam* annunciando che «vi si vedrà il massaggio, la doccia, la piscina, ecc., e numerose bagnanti» («Courrier des théâtres», *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 15 août 1886, p. 4) o promuovendo il «suggestivo balletto» («Concerts & divertissements», *Le Matin*, 24 juillet 1896, p. 4) dei *Bains de Dames*. “Suggestivo” è indubbiamente una delle parole d'ordine del repertorio dei giornalisti, i quali usano un ricamato lessico convenuto sul tema del *décolleté* e del *court-vêtu* per rendere conto delle esibizioni femminili del *café-concert* e infiammare le immaginazioni. Le *affiches* pubblicitarie e le caricature della stampa satirica o mondana contribuiscono a fissare nell'immaginario dei piaceri parigini queste *silhouettes* femminili. *Le Journal amusant* ricordando che «ogni anno verso dicembre, le *chanteuses* degli stabilimenti ordinariamente molto scollate in alto, si scollano in basso» («Etudes sur le café-concert. 1. Considérations générales et aperçu historique», *Le Journal amusant*, 17 novembre 1894, p. 2), riassume la visione che hanno i giornalisti delle attese del pubblico maschile, venuto lì «per pensare a niente. Per vedere dei polpacci» («Pourquoi ils vont au café-concert», *Le Journal amusant*, 20 juin 1896, p. 7) che «si dichiarerà soddisfatto [scoprendo] delle belle spalle arditamente scoperte» («Concerts d'été», *Le Petit Parisien*, 18 avril 1882, p. 3). La ricorrenza di questi plurali è da segnalare, perché essa partecipa alla confusione dell'immaginazione suscitando l'immagine fantomatica di una profusione di carne e di donne seducenti. L'immaginario erotico del luogo di esecuzione si basa quindi pesantemente sulla celebrazione dello svestito, poiché le descrizioni s'impegnano a rendere conto della «compenetrazione degli abiti, dei corpetti multicolori che offrono all'occhio un seducente quadro»<sup>106</sup> per restituire lo svolazzare delle gonne, per meglio suggerire delle sapienti operazioni di nascondere e mostrare. Lungo tutto il periodo, le gambe delle artiste sembrano particolarmente suscitare il desiderio del pubblico e focalizzare l'attenzione dei critici moralizzatori, che le considerano come il simbolo

<sup>105</sup> Lannoy A.-P. (de) (1900). *Les plaisirs de la vie de Paris (guide du flâneur)*. Paris, Borel, p. 79.

<sup>106</sup> Chadourne A. (1889). *Les Cafés-concerts*. Paris, Dentu, p. 21.

stesso della decadenza e del regno della prostituzione sulla scena: «delle gambe, delle gambe, delle gambe! Perché l'ideale delle gambe è molto ricercato - dell'oro e delle gambe, delle gambe e dell'oro, ne vogliamo sempre» si rammarica Louis Veuillot<sup>107</sup>. Tuttavia esse rappresentano per alcuni cronisti l'attrazione principale dello spettacolo («le più belle gambe che si possono vedere», «*Courrier des théâtres* - la soirée théâtrale. Réouverture de l'Olympia», *Le Figaro*, 16 octobre 1894, p. 3), la gamba levata in alto e la giarrettiera rivelata attraverso le quadriglie naturaliste inaugurate al *Moulin Rouge* finiscono per diventare il simbolo stesso degli spettacoli di Montmartre (cfr. Documento 6).

---

<sup>107</sup> Veuillot L. (1867). *Les odeurs de Paris*. Paris, Palmé, p. 142.



Documento 6 - Affiche del Moulin Rouge (1900)

Fonte: Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90140388>)

La costruzione dell'immaginario erotico di questi stabilimenti parigini sembra dunque intrinsecamente legata all'erotizzazione del corpo femminile denudato, primo *avatar* della donna-oggetto che diventa un argomento pubblicitario essenziale nel corso del periodo. Lo testimonia l'evoluzione dei motivi rappresentati sulle *affiche* commerciali. Onnipresenti nello

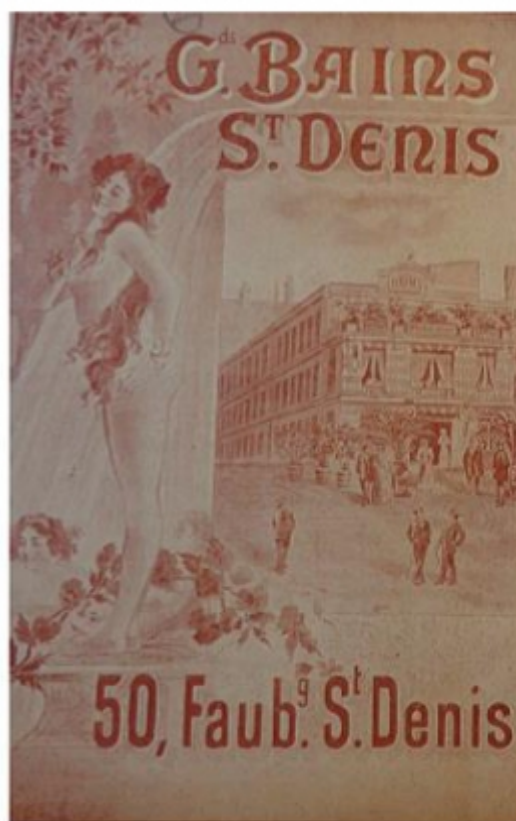


spazio urbano già dalla loro conquista dei *boulevards* alla metà del XIX secolo (Hazel-Hahn 2009), questi ultimi hanno indubbiamente giocato un ruolo chiave nella configurazione, distribuzione ed evoluzione delle rappresentazioni del *bain* e del *caf'conc'*. Anche se può essere azzardato il tentare una generalizzazione dal campione osservato, sembrerebbe che l'estetica delle *réclame*, per questi due tipi d'istituzioni, evolva in un modo simile, nel corso degli anni, la semplificazione crescente dell'immagine per meglio mettere in primo piano una *silhouette* femminile unica che accompagna l'erotizzazione accresciuta del soggetto rappresentato, sempre più denudato, provocante e seducente.

In effetti, mentre le *maisons de bain*, negli anni Sessanta e Settanta del 1800, mettono maggiormente in scena, sulla scia dei *Bains d'Angoulême*, la varietà delle cure d'idroterapia che forniscono attraverso una giustapposizione di vignette in cui si distinguono le sagome di numerosi bagnanti, sembrano innanzitutto privilegiare, nel primo decennio del 1900, un emblema femminile unico, che occupa l'intera *affiche*. Le pubblicità dei *Grands Bains St-Denis* del 1905 e del 1906 sono esemplari, poiché propongono l'immagine molto suggestiva di una giovane donna bionda che indulge voluttuosamente nei piaceri della doccia.



Grands Bains St-Denis  
50 rue du faubourg Saint-Denis  
Prospectus (1905)  
BHVP, « Actualités », BM7-40

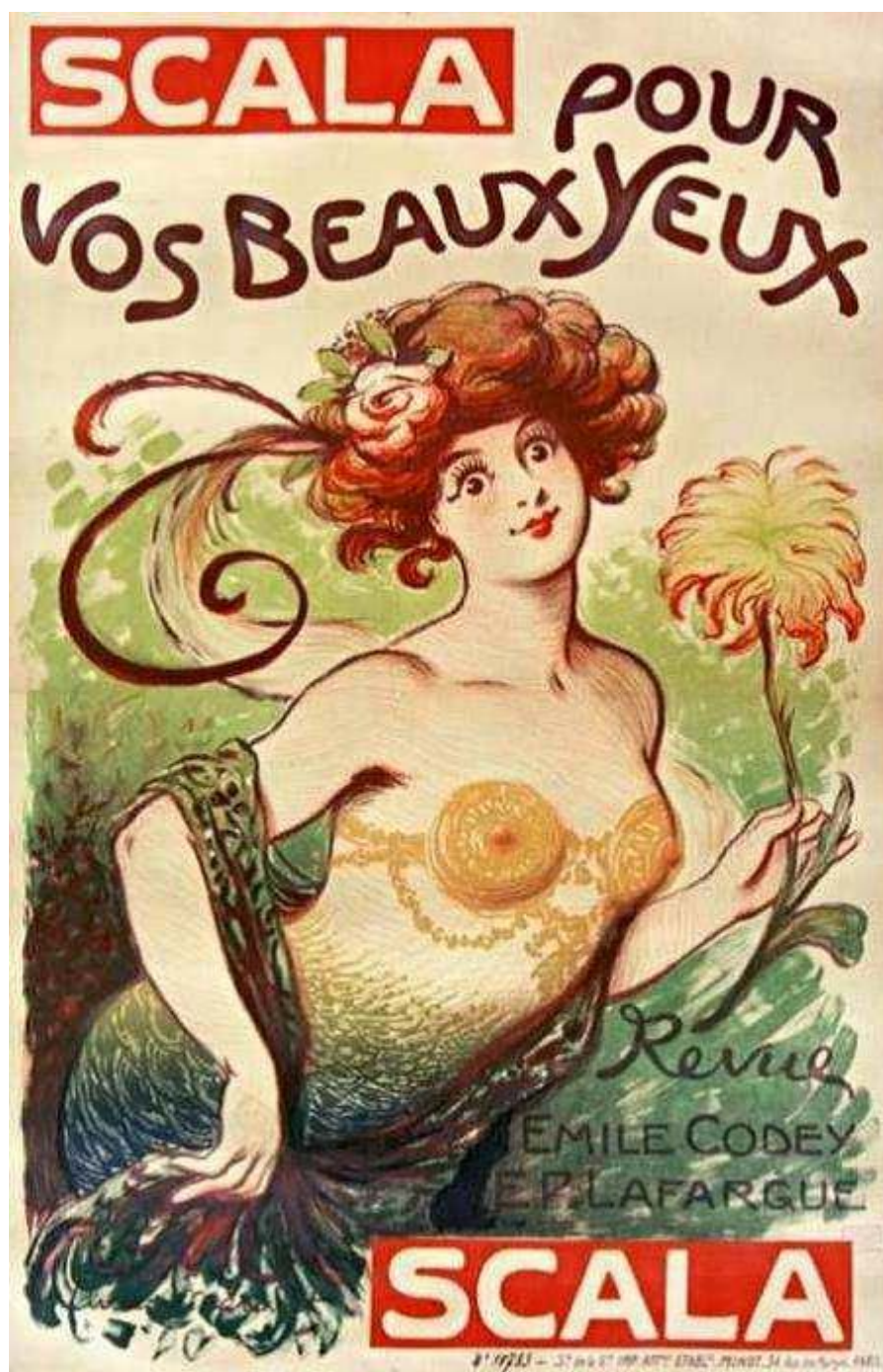


Grands Bains St-Denis  
50 rue du faubourg Saint-Denis  
Prospectus (1906)  
BHVP, « Actualités », BM7-40

#### Documento 7 - I Grands Bains St-Denis

Fonte: Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90049316>)

Giocando con il motivo della foglia di fico, i due volantini (Documento 7) dissimulano abilmente (e maliziosamente) il seno e l'inguine della modella. Tuttavia, mentre sono le braccia della giovane donna e un arabesco grafico che mascherano ampiamente le *parti sensibili* dell'anatomia nel 1905, il nudo del 1906 si fa più audace e suggestivo: solo la capigliatura fa ora l'ufficio di *cache-sexe*, lasciando indovinare il petto e dis-velando la rotondità delle natiche.



Documento 8 -Affiche de La Scala, Lucien Métivet (1908)

Fonte: Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90049316>)



L'evoluzione dello stile di Jules Chéret (Bargiel Le Men 2010), maestro dell'*affiche* di *café-concert* per oltre trent'anni, lascia apparire un processo comparabile: mentre le *affiche* degli anni Sessanta e Settanta del 1800 «brulicano di personaggi [clown, ballerine, mangiatori di spade, domatori di belve] che eseguono performance reali, le sue *affiche* successive semplificano le *silhouettes* e descrivono spesso delle figure immaginate», prima di un cambiamento radicale di stile intorno al 1890. Il *café-concert* è allora incarnato agli occhi dei parigini dalla *chétette*, giovane donna gioiosa presentata nel tratto di ballare in abiti corti o fluttuanti nell'aria. In entrambi i casi questi motivi iconografici sono una trasposizione grafica degli elementi topici rilevati in precedenza che punteggiano le figurazioni narrative dei *bain* e dei *cafés-concerts*.



Jules Chéret (1876) - Affiche  
Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90154950>)



Jules Chéret (1894) - Affiche  
Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003499r>)

#### Documento 9 - Il *café-concert* visto da Jules Chéret

Con certezza, *bains publics* e *cafés-concerts* parigini possiedono delle specificità irriducibili che attengono tanto alle loro rispettive vocazioni quanto alle modalità particolari d'incontro dei sessi che essi autorizzano o anche alle rappresentazioni e prese di posizioni che suscitano. Appaiono agli occhi dei giornalisti come luoghi chiave di moralizzazione e di risanamento igienico-sanitario dei corpi, anche se a volte sospetti, o come luoghi di piacere e di divertimento. Suscitano diffidenza, condanne morali, ma anche simpatia per il fatto stesso dei denudamenti. Se le pratiche di ordine sessuale che si svolgono in questi spazi contribuiscono innegabilmente a fare di questi luoghi dei centri della geografia fantomatica del vizio parigino e dei punti di focalizzazione dell'immaginario erotico dell'epoca, le rappresentazioni salaci ed impertinenti rivelano motivi comuni che alimentano riflessi voyeuristici, che sono alla radice dei discorsi di "erotizzazione" del territorio urbano.

#### 4. La mangiatrice di uomini: immagini della prostituta in Flaubert, Zola e Maupassant

L'entità della prostituzione nel XIX secolo c'è segnalata nel modo più evidente dai dati della polizia, dalle statistiche fornite dagli ospedali e dalle carceri, così come da testimonianze più propriamente storiche. Tra queste ultime dobbiamo citare il primo studio importante, e che per noi rappresenta una pietra miliare, dedicato a questo tema, quello di Alexandre Parent-Duchâtel e intitolato: *De la Prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (Della prostituzione nella città di Parigi, considerata nella sua relazione con la salute pubblica, la morale e l'Amministrazione).

Pubblicato nel 1836, questo lavoro<sup>108</sup> ha non solo avuto delle ripercussioni nel mondo degli storici e dei sociologi, orientando spesso le loro riflessioni e i loro lavori, ma sembra anche aver ispirato un certo numero di romanzieri. Balzac, Flaubert, Dumas (figlio), i fratelli Goncourt, Zola, Huysmans e Maupassant hanno illustrato a loro modo questa figura pregnante che è diventata la prostituta nel XIX secolo. Figura multipla poiché si trova assisa sulla soglia di una *casa chiusa* quanto all'angolo di una strada, che frequenta dei salotti - sotto le apparenze di una certa rispettabilità nella figura delle cortigiane.

Tuttavia, a nostro parere, né l'importanza numerica delle prostitute (e sia anche la loro posizione sociale) né la presa in conto delle fantasie maschili collettive sono sufficienti a spiegare l'interesse che portano loro i grandi romanzieri. Per una buona parte quello che ci sembra essere il fattore che motiva è piuttosto la scoperta che essi fanno dell'ambivalenza degli atteggiamenti sociali nei confronti della prostituzione.

Sia provocando una certa ammirazione, soprattutto quando si tratta della cortigiana e nella misura in cui essa condivide con il borghese capitalista lo stesso *modus operandi* - acquisire un guadagno materiale -; sia minacciando il potere economico borghese, perché i suoi principali clienti provengono principalmente da questa classe, la prostituta è sia modello e minaccia, porta in sé dei messaggi contrastanti di condanna morale e di approvazione economica.

Nel suo libro, Parent-Duchâtel elabora dei tratti tanto fisici quanto morali al fine di tracciare il ritratto della donna suscettibile di diventare prostituta. Ad esempio, se una donna è di bassa estrazione e se, in aggiunta, presenta i seguenti difetti: pigrizia, disordine, eccessi, mancanza di prudenza, rischia di diventarne una. A questi si aggiungono altre caratteristiche quali l'amore per i fiori, per la campagna, per i figli, per il cibo e le bevande *forti*. Pertanto le buone intenzioni di Parent-Duchâtel di sottomettere tutta la sua ricerca al rigore del metodo scientifico non gli impedisce di aver contribuito, forse involontariamente, alla trasformazione delle sue osservazioni in stereotipi (tanto più perché morì prima della pubblicazione del suo grande lavoro).

Vorremmo specificamente esaminare alcune prostitute *romanesche* al fine di valutare il contributo dei loro creatori alla formazione di questo carattere stereotipato. Per fare questo ne sceglieremo tre che rappresentano tre livelli nella gerarchia di questo mestiere: la *filles de joie* (la passeggiatrice) (Elizabeth Rousset o *Boule de Suif* (Palla di sego) nel racconto di

---

<sup>108</sup> Ripubblicato con il titolo *La Prostitution à Paris au XIXe siècle* (1836), presentato e commentato da Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981.

Maupassant<sup>109</sup>); la *prostituta mascherata* (l'attrice, tra virgolette, Nana, nel romanzo omonimo di Zola<sup>110</sup>) e la *cortigiana o lorette* (il personaggio di Rosanette ne *L'Education sentimentale* di Flaubert<sup>111</sup>). Tra la moltitudine e l'ampiezza dei segni associati a questi personaggi, ci concentreremo sulla *rete del consumo* la cui descrizione si rivela fondamentale non soltanto per comprendere l'importanza della prostituta, ma anche per comprendere la «mania» del consumo che ha tanto contrassegnato la società borghese di cui siamo gli eredi.

Questa *rete di consumo* si esprime in primo luogo nelle tre opere al livello più elementare. Così Flaubert, Zola e Maupassant presentano tutti e tre le loro eroine a tavola, fornendoci dei dettagli sugli alimenti consumati. Segni ambivalenti, tuttavia, poiché queste *eroine* da consumatrici altalenano improvvisamente sul lato delle “consumate”, offrendosi così al piacere ingordo dei borghesi. L'andirivieni nei testi tra l'immagine della donna consumatrice e quella della donna consumata produce, in fin dei conti, una nuova interpretazione della prima attraverso la seconda, fatto che ci sembra specifico e proprio a questi romanzi.

Sottoposto all'attenzione della visione borghese, la donna consumata si muta in donna divoratrice che incarna le fantasie e le paure della classe maschile.

#### 4.1 La donna consumatrice

Si tratta qui delle abitudini alimentari (e dei modelli delle *buone maniere* a tavola) di ciascuna delle prostitute. Ci limiteremo dunque al contenuto dei pasti e al modo di consumarli, così come ad alcuni dettagli sul decoro e la compagnia (sullo stare in compagnia). Mentre Flaubert e Zola descrivono in maniera elaborata delle cene formali offerte rispettivamente da Rosanette e da Nana, Maupassant si limita a descrivere un pasto meno elegante che Boule de Suif consuma all'interno di una diligenza quando si dirige verso Dieppe.

All'inizio della seconda parte de *L'Education sentimentale* Arnoux conduce Frédéric dalla sua *maîtresse* (amante) Rosanette. Ecco i piatti che la *lorette* offre ai suoi ospiti: un antipasto, una zuppa di verdure, un rombo e della frutta. Il narratore riassume il pasto dicendo: «I vini circolavano, i piatti si succedevano, il dottore tagliava» (p. 154). Bisogna tuttavia andare più oltre nel testo prima di apprendere quali sono i veri gusti di Rosanette. Con Frédéric alla *Pâtisserie Anglaise* Rosanette «divorò due crostatine alla crema» (p. 181). Un po' più tardi, alle corse, mangia una fetta di *foie gras* con, secondo Flaubert, «un'ingordigia ostentata» (p. 234). Il pasto che essa ordina al *Café Anglais* consiste in un *tournedos*, dei gamberi, una salsiccia, dei tartufi, un'insalata di ananas e del sorbetto alla vaniglia. Da un punto di vista culinario, tutti questi piatti, ad eccezione della salsiccia, rientrano nella categoria dei piatti concepiti all'epoca come tipicamente femminili, vale a dire contenenti zucchero, dei prodotti caseari, dei piatti delicati o conditi con una salsa. Nel corso di questa scena al *Café Anglais* diventa evidente che il luogo del consumo dei piatti - il *cabinet* del *restaurant* - li dota di un significato altamente sessuale. Rosanette, mangiando, esibisce il suo corpo, facendo vedere così la complementarità

---

<sup>109</sup> Maupassant G. (de) (1880). *Boule de Suif*. (trad. it., Boule de suif. Milano: Rizzoli, 1994).

<sup>110</sup> Zola É. (1880). *Nana*. (trad. it., Nanà. Milano: Mondadori, 1995).

<sup>111</sup> Flaubert G. (1869). *L'Education sentimentale*. (trad. it., L'educazione sentimentale. Milano: Garzanti, 1966).

dell'*oralità* e dell'*erotismo*. Il consumo del melograno, la cui forma, colore e consistenza rinviano in modo metonimico al sesso femminile, non è altra cosa che una provocazione sessuale estremamente esplicita.

«Lei mordeva una granata, il gomito poggiato sul tavolo; le fiammelle del candelabro davanti a lei tremolavano al vento; questa luce bianca penetrava la sua pelle di sfumature madreperlacee, metteva del rosa alle sue le palpebre, facendo brillare i globi dei suoi occhi; il rosso del frutto si confondeva con il porpora delle sue labbra, le sue narici sottili pulsavano; e tutta la sua persona aveva qualcosa di sfacciato, di ubriaco e di annoiato che esasperava Frederic, e che tuttavia lo gettava al cuore di folli desideri» (p. 237).

Il legame gastronomico costruito tra Rosanette e Frédéric conferma e rafforza il loro legame sessuale (si pensi al pasto che condividono dopo la loro visita a Fontainebleau). Viceversa, il pasto silenzioso che consumano dopo la morte del loro bambino denota l'insuccesso amoroso, un fallimento già previsto attraverso i pasti *intimi* che Frédéric consuma con *Madame Dambreuse*. E' interessante notare che Frédéric mangia solo con le donne con le quali avrà delle relazioni sessuali; egli non consuma mai un pasto con *Madame Arnoux* né con Louise Roche, le quali per altro mangiano poco. Quanto a Rosanette, la sua avidità la renderà obesa nello stesso modo in cui la sua sensualità si perderà a vantaggio del suo istinto materno.

La golosità dell'eroina di Zola si limita ai ravanelli, alle praline e alle marmellate. Nana mangia pochissima carne, anche nel corso della cena che dà per festeggiare «La Blonde Vénus» (la Venere bionda). In effetti, Nana mangia soprattutto in compagnia di uomini, cosa che basta in Zola a trasformare i pasti in un preludio o in un epilogo dell'atto sessuale. In compagnia di Georges Hugon, Nana «divora» (secondo il testo) del *pâté di foie gras*, dei *bonbon*, delle arance, e un barattolo di marmellata (p. 1237). In seguito divide innanzitutto con Fanton una torta *des rois* (p. 1287), e poi, a letto, una torta al caffè (p. 1291). Poiché il piacere gastronomico nel romanzo rafforza il piacere sessuale non è sorprendente che l'attrice non consumi dei pasti con il conte Muffat o con i suoi altri amanti. In questo caso il piacere, per poco che ne abbia, le verrà invece dal denaro ricevuto. In ogni caso, il consumo alimentare e il consumo sessuale s'intrecciano progressivamente nel romanzo di Zola, sebbene Nana rifiuterà il buon cibo in favore di un regime veramente mostruoso: gli uomini, le terre, il denaro e così via (Ritorniamo su questo punto).

La prostituta *Boule de Suif* consuma un solo pasto, impressionante dal punto di vista qualitativo e quantitativo, nella vettura sulla strada per Dieppe. Ecco la lista delle provviste del suo paniere: due polli in gelatina, delle torte, della frutta, dei dolcini, dei panini, del *bordeaux*, della lingua affumicata, delle pere di Passa-Crassana, del formaggio di *pont-l'évêque*, dei pasticcini, dei cetriolini e delle cipolline *au vinaigre* («come tutte le donne adorava le verdure crude», aggiunge il narratore). Secondo la qualità, la varietà e l'abbondanza di cibo è chiaro che per *Boule de Suif* l'atto del mangiare oltrepassa la banalità quotidiana. Se Maupassant non ci indica la quantità che essa assorbe, precisa tuttavia che lei mangia con delicatezza. I suoi compagni non fanno mostra di una tale delicatezza nella diligenza, né all'albergo, dove i pasti giocheranno un ruolo significativo. Innanzitutto, l'ufficiale prussiano fa trasmettere le sue tre richieste a *Boule de Suif* mentre lei si trova a tavola. E' sempre a tavola che i borghesi spingono la prostituta a cedere al prussiano. Infine, la capitolazione di *Boule de Suif* avviene all'ora di

cena, cosa che non solo scatena il pasto gioioso degli altri viaggiatori, ma spiega anche il fatto che la prostituta non ha il tempo - il giorno dopo - per procurarsi delle provviste per la ripresa del viaggio. Sarà questione di nuovo del pasto dei viaggiatori un po' più tardi.

In sintesi si può dire che, a parte alcuni piatti come il tartufo, le ostriche e lo champagne ai quali gli autori e la società hanno accordato una connotazione sessuale, l'analisi dei piatti consumati dai nostri personaggi offre pochi dettagli sulle prostitute, salvo che per rafforzare la convinzione di un legame tra cibo e sessualità. Il quadro del loro consumo fa sorgere dei segni conflittuali che faranno di quella che consuma quella che sarà consumata, cosa che problematizza il fenomeno del consumo.

#### 4.2 La donna consumata

Per i nostri tre romanzieri, e anche per molti altri, il fatto di comparare la donna o una parte del suo corpo a un alimento sfocia su una rete metaforica le cui ramificazioni sono numerose. L'eroe de *L'Education sentimentale*, Frederic Moreau, sottolinea che la pelle di *Madame* Dambreuse sembra tenera come quella di un frutto conservato (p. 160). Rimarca inoltre anche l'odore di marzapane (la pasta di mandorle) che emana dalla *chambre de toilette* (spogliatoio) di Rosanette (p. 162). Maupassant va oltre, nel senso che in lui la metafora si accosta alla metonimia; ecco la sua descrizione di *Boule de Suif*:

«Piccola, rotonda ovunque, pancetta grassa, con delle dita gonfie, strozzate alle falangi, simili a una filza di corte salsicce; con una pelle lucida e tesa, una gola enorme che sporgeva sotto il suo vestito, restava tuttavia appetitosa e di successo tanto la sua freschezza faceva piacere da vedere» (p. 19).

E' soprattutto in *Nana* che la metafora si trasforma in metonimia; in altre parole, la donna diventa un alimento potenziale. Dei personaggi maschili, o talvolta il narratore stesso, esprimono a più riprese la loro ammirazione per «questa ragazza bianca e grassa». Georges Hugon paragona l'attrice a dello zucchero (p. 1166). Anche Nana si percepisce come cibo. Stesa davanti al fuoco annuncia a Muffat:

«Ho la schiena cotta [...] Aspetta, mi cuocio un po' il ventre ... [...] Aspetta, mi cuocio il lato sinistro ora [...] Ho l'aria di un'oca [...] Oh! è questo, un'oca allo spiedo [...] Mi giro, mi rigiro. È vero, mi cuocio nel mio sugo» (p. 1274-5).

Il narratore conclude: «E, cotta da tutti i lati, calda come una quaglia, si andò a ficcare nel suo letto, scampanellando per Zoé [la fedele cameriera/mezzana *N.d.A.*], per far entrare l'altro, che aspettava in cucina» (*ibid.* p. 1277). Qui il legame tra consumo alimentare e consumo sessuale non può essere più esplicito.

In effetti, gli uomini in *Nana* sono dei veri buongustai e il loro piatto preferito, non è certamente la coscia di pollo. Fauchery esclama a proposito di Nana: «Oh, è ben grassa! C'è di che mangiare» (cap. I, p. 1110). Il giovane Georges Hugon, paragonando Nana a dello zucchero, ride con una risata di «giovane buongustaio» (p. 1166), e dopo la sua prima notte con l'attrice, ha il volto «annoiato e goloso ancora di ragazza che ha ballato troppo» (p. 1240). Durante la scena della cena, il narratore informa che la cortigiana Blanche de Sivry era «molto assaggiata dai Russi, a causa del suo sovrappeso» (p. 1176). A teatro, Bordenave, volendo rassicurare Nana

che è scontenta di ricevere il principe e i suoi amici nel suo camerino, le dice: «Non vi mangeranno» (p. 1207); la risposta del principe non è rassicurante: «Ma non è sicuro». Quanto al conte Muffat, la sua ossessione prende la forma di una golosità sessuale: «una pubertà golosa di adolescente» » (cap. V, p. 1227) e «una golosità da bambino che non lasciava spazio né alla vanità né alla gelosia» (p. 1260).

In Flaubert e Maupassant l'immagine della donna consumata si costruisce per mezzo di allusioni molto più sottili. Ai segni del consumo di cibo si aggiungono i segni economici. I genitori di Rosanette vendono la loro figlia a un vecchio signore che la porta in un ristorante, dove avrà luogo la sua iniziazione gastronomica, sessuale ed economica. Questo basterà per trasformare Rosanette in prostituta. Vorremmo ricordare qui l'importanza dei pasti condivisi dalla *lorette* e Frédéric e segnalare che nel XIX secolo il fatto di mangiare in pubblico con una donna lasciava supporre un legame sessuale tra di loro, in una maniera quasi così chiara come il celebre ritratto di Rosanette «appartenente al signor Frédéric Moreau». I ristoranti così come i tavoli costavano denaro. Proprio come il ritratto e le cene, la *lorette* rappresenta un oggetto di consumo tra i tanti altri che vengono a tentare il borghese. Frédéric stesso si rivela il portavoce di questa filosofia:

«Quanto alla Marescialla, lui si giurava di non rivederla più; altre altrettanto belle non mancano, e poiché occorre del denaro per possedere queste donne, giocherà in Borsa il prezzo della sua fattoria [...] schiaccerà con il suo lusso la Marescialla e il mondo» (p. 241).

Il testo di Maupassant gioca sul senso letterale e metonimico, vale a dire sessuale, della donna consumata. All'inizio del testo, quando i viaggiatori sono tormentati dalla fame, il mercante Loiseau propone per scherzo che si mangino i viaggiatori più grassi. Questo consiglio, sebbene scioccante per delle persone «ben educate», lascia le sue tracce nel racconto; il conte, cercando di persuadere *Boule de Suif* a concedersi al Prussiano, le dice: «E tu sai, mia cara, che lui potrebbe vantarsi di aver gustato una bella ragazza quale non ne troverà molte nel suo paese» (p. 59). Quest'adulazione, unita alla descrizione alimentare già citata, rafforza ancor di più il concetto di consumo che appare nella comparazione fatta precedentemente tra le donne borghesi che tramano il complotto contro *Boule de Suif* e un «cuoco goloso che prepara la cena di un altro» (p. 52): non c'è dubbio su che cosa (o chi) costituisca il piatto principale.

In queste circostanze non è sorprendente che l'unica scena di pasto piacevole a Tôtes (un nome che suggerisce «tôt» (prima, presto) e «toast» (una fetta di pane tostato), derivati dal latino *tostus* che vuol dire grigliato o cucinato) si svolge nel momento stesso del sacrificio culinario e sessuale della prostituta. Contrariamente agli altri pasti, l'allegria regna e i buoni borghesi si ubriacano tanto di champagne che pensieri sconci (la parola, che utilizza nel testo Maupassant è *grivois*) - facciamo notare che la parola *grivois* deriva dalla parola *grive* (tordo), un uccello che si distingue per un amore avido per l'uva.

Come si vede, in questi tre romanzi la donna è ridotta a un oggetto di consumo sessuale, cosa che è camuffata attraverso il riferimento alimentare. E tuttavia un dubbio persiste: la vittima accetta senza lamentarsi questa schiavitù più totale, la trasformazione del suo essere in oggetto? Oppure lei non sarà tentata di vendicarsi già alla prima comparsa di debolezza fisica del suo partner? Queste debolezze si manifestano nell'uomo dopo un pasto e dopo l'atto sessuale. Il comportamento sessuale della mantide religiosa acquista un senso inquietante, dopo Darwin,



nella misura in cui il consumo fisico (qui del maschio) segue subito il consumo sessuale. Se, da un lato, i testi storici e letterari dell'epoca descrivono la prostituta in funzione della sensualità e della golosità e, da un altro lato, l'esempio tratto dalla natura dell'atto sessuale trasformato in atto d'incorporazione si è rapidamente tradotta in mito e in fantasia maschile, è legittimo prendere in considerazione l'accostamento di questi due fenomeni nei tre testi presi in esame.

#### 4.3 La prostituta: che cosa mangia? o chi la mangia?

Abbiamo a che fare con un menu che non troviamo ordinariamente nei ristoranti. La nostra ipotesi secondo la quale è l'uomo borghese che costituisce il piatto principale si basa su due osservazioni storico-sociali.

Da un lato, gli storici affermano che il borghese ha non soltanto frequentato le prostitute ma che è stato responsabile della trasformazione di un numero considerevole di giovani provinciali in prostitute (da qui l'esempio in Flaubert del lionese Tartuffe che seduce Rosanette). Da un altro lato, numerose descrizioni del borghese rimarkano il suo fisico ben in carne e la sua pancia prominente. Nei nostri romanzi abbiamo Arnoux ne *L'Education sentimentale* (che è anche un eccellente cuoco), Steiner in *Nana* e Loiseau in *Boule de Suif*.

Se ritorniamo al mito della donna divoratrice o della mangiatrice di uomini, il romanzo *Nana* di Zola illustra in maniera pertinente il nostro punto di vista. La visione da incubo di questa creatura cannibale si designa lentamente nel corso del romanzo; abbiamo dei rinvii inquietanti: il sorriso carnivoro di Nana, la sua indifferenza sul piano dietetico, il suo amore per la sporcizia (le cui cause non sono specificate). Di là da questi esempi, l'uso di parole come *mangiare*, *divorare*, *appetito*, *goloso*, *ingordo*, *avidio* quando sono loro attribuite oltrepassano il senso alimentare di un consumo selettivo e sfocia in un trangugiare incontrollato e sfrenato. L'orca Nana, con uno stomaco a prova di tutto, spietata, inghiotte tutto - dei corpi (comprese le ossa umane), delle donne, delle eredità, dei negozi. Un tale eccesso non può durare e il corpo deve necessariamente sottomettersi alle regole della natura. Le ripetute allusioni alla sporcizia della casa di Nana sottolineano quella che è chiamata la *visione escrementizia* di Zola (si ricordi la scena nella quale Nana nasconde il vecchio marchese sotto il suo letto e il vaso da notte che non sfugge né alla vista di Muffat né a quella del lettore). E nella sua ultima descrizione di *Nana*, Zola paragona il suo corpo a un buco fradicio e marcio, a un bollito e ad una muffa. La cattiva alimentazione (una cattiva *dieta*) di Nana la ha corrotta. Ricordiamo qui che la vecchia credenza secondo la quale gli alimenti possono influenzare il comportamento morale persisteva all'epoca di Zola, e Zola stesso sembra suggerire che la malattia di Nana, il piccolo vaiolo (*variola minor*), deriva non soltanto dal suo decadimento morale ma anche da un vero e proprio decadimento fisico.

La donna mangiatrice di uomini ha un ruolo molto meno significativo in Flaubert e in Maupassant. In *L'Education sentimentale* Flaubert utilizza la parola *mangiare* una sola volta per indicare un uomo che ha sperperato il suo denaro per pagarsi delle prostitute e delle cene. Peraltro, Rosanette, arrabbiata contro Arnoux, esprime la speranza che le sue amanti *mangino* la sua fortuna (p. 375). Per quanto riguarda la donna divoratrice, Rosanette dice a Frédéric: «Ah, povero amore, io ti mangerei!» (p. 374) e secondo il narratore, Frédéric diviene la *cosa* di

Rosanette. Benché questo impiego abbia una certa importanza, siamo lontani dall'immagine sottintesa trovata in Zola.

Maupassant, da parte sua, ha rovesciato l'immagine della prostituta, donna divoratrice tanto sul piano alimentare quanto sul piano metaforico. La sua prostituta, malgrado il suo nome *Boule de Suif*, consuma sempre meno alimenti reali nel corso del racconto e, nell'ultima scena, non ha effettivamente nulla da mangiare mentre gli altri, salvo Cornudet, mangiano allegramente della carne grassa<sup>112</sup>. Trattandosi della donna divoratrice, il mito non fa riferimento alla prostituta ma piuttosto alle donne borghesi "rispettabili". Il testo sottolinea, a più riprese, la preferenza di *Madame Carré-Lamadon* per i soldati, come anche il piacere evidente che vivono e provano queste donne ad ascoltare o a fare battute a doppio senso. Maupassant si serve di un'allusione alla cucina per dare la sua opinione su queste donne: «Ma la leggera *fetta* di pudore di cui è bardata ogni donna del mondo non copre che la superficie, essa fiorisce in quest'avventura spinta» (p. 52, sottolineatura nostra).

Anche in Zola, Nana non prova altro che del disprezzo per i buoni borghesi come la contessa Muffat la cui freddezza sessuale è in parte responsabile dell'infedeltà di suo marito, e che finisce per «guastarsi» (sinonimo di *andare a male* di un alimento) con Fouchery e con gli «avanzi» disdegnati da Nana (prendiamo in prestito questi termini direttamente dal testo di Zola). Qui, tuttavia, l'immagine di Nana - la donna divoratrice - domina, e la giustificazione che si dà al suo disprezzo sbiadisce davanti ad una mostruosità che ci fa ora paura. Maupassant offre forse, per una volta, una visione più sana, che permette di prendere in giro l'ipocrisia di alcune donne senza cadere nella misoginia, qualunque sia il fine che egli riserva a *Boule de Suif*.

In conclusione, le descrizioni alimentari della prostituta in Flaubert, Zola e Maupassant rivestono una struttura dialettica senza termine mediatore. La prostituta è tanto donna divoratrice quanto vittima divorata, situazione che si esprime in termini sociali di eccesso di potere contro l'assenza totale di potere. Ognuno sceglie il suo campo – sfruttatore (sfruttatrice) o sfruttato (sfruttata). Per il momento, gli autori non offrono alla prostituta alcuna possibilità di cambiare le regole del gioco o, meglio ancora, di rifiutare di giocare, essa è condannata a questo gioco alimentare e sociale, gioco di alternanze, che la condurrà inevitabilmente alla sua perdita.

---

<sup>112</sup> Si può ritenere che questo menù di carni grasse serva da incarnazione culinaria del ruolo sessuale della prostituta, da qui i termini *boccone*, *preda*, ecc.

## 5. Un Eros di celluloidi: l'erotizzazione cinematografica di Parigi (1945-1975)

Cercheremo di comprendere come il cinema ha partecipato all'erotizzazione di Parigi limitandoci ai film i cui titoli menzionano esplicitamente Parigi, uno dei suoi quartieri o una qualsiasi delle sue istituzioni dello spettacolo. In effetti, queste menzioni attestano di un'intenzione manifesta degli autori e delle autrici, quella di costituire questi luoghi in oggetti di discorso. I *database* consultati da questo criterio<sup>113</sup> hanno fatto emergere 108 titoli che offrono una relativa varietà di forme, formati e intenzioni. Nonostante questa diversità, tutti partecipano alla costruzione dello sguardo portato sul capitale, i suoi quartieri e la sua popolazione, segnatamente quella femminile.

I due terzi delle opere sono dei cortometraggi: *depliant* turistici su celluloidi, registrazioni di numeri di *music-hall*, registrazioni di canzoni, *reportage* più o meno messi in scena. La loro produzione deriva in gran parte dal contesto normativo ed economico. Nel 1940 viene vietata la doppia programmazione nei cinema e la proiezione di un cortometraggio a “complemento della programmazione” diventa obbligatoria<sup>114</sup>. La remunerazione degli autori è automatica (3% dei ricavi), quindi indipendente dalla qualità. Inoltre, gli operatori e i distributori privilegiano le copie meno costose, quelli la cui realizzazione è stata finanziata da un committente (*sponsor*). Può trattarsi di un'industria, un ministero, una casa discografica, un'istituzione del mondo dello spettacolo. Queste opere commissionate sono state largamente ignorate tanto dagli operatori che raffazzonano la loro realizzazione e la loro proiezione (Thomas 2005, p. 10), tanto dagli spettatori che hanno appena preso posto e che mostrato la loro impazienza<sup>115</sup>, quanto dagli autori dei cortometraggi quando rivendicano essi stessi una maggiore qualità<sup>116</sup>. I lungometraggi del *corpus* sono simili ai cortometraggi presentando, sotto l'angolo della *fiction*, gli stessi personaggi negli stessi quartieri di Parigi. Queste produzioni, per la maggior parte datate agli anni Cinquanta del 1900, emblematiche del “cinema d'intrattenimento” della *IV<sup>ème</sup> République*, sono oggi scarsamente legittimati proprio come i cortometraggi. Considerati come partecipanti di un flusso continuo di rappresentazioni piuttosto che come una successione di opere autonome, queste opere disprezzate si rivelano però preziose per mettere in luce la costruzione dei *cliché* cinematografici (Burch Sellier 2009, p. 13).

Infine, questi film hanno subito i rigori della censura. La *Commission de contrôle des films* - istituita nel 1945 - era composta a parità da rappresentanti di differenti ministeri e professionisti del mondo della cinematografia<sup>117</sup>. Sotto l'egida del potere esecutivo, la *Commission* esaminava

---

<sup>113</sup> Vale a dire quelli degli *Archives françaises du film* (cnc-aff.fr), della *Cinémathèque française* (cineressources.net) e del *Forum des images* (forumdesimages.fr).

<sup>114</sup> Legge del 26 ottobre 1940, Journal Officiel de la République Française (JORF) del 6 dicembre 1940.

<sup>115</sup> Tesi ampiamente ammessa, ma invalidata da alcune testimonianze personali (Cieutot, 2005).

<sup>116</sup> François Porcile che con il *Groupe des Trente*, milita attivamente a favore del cortometraggio “di qualità” contro le opere “commerciali” (Porcile, 1965), evoca «una produzione tanto succosa quanto indigesta» (Porcile, 2009, p. 15). Il *corpus* permette tuttavia di relativizzare questa opposizione poiché mostra che dei cineasti, in seguito legittimati, hanno «lavorato su commessa».

<sup>117</sup> *Ordonnance* (ordinanza) del 3 luglio, 1945 (Journal Officiel de la République Française del 4 luglio 1945). La prima *commission de censure* (commissione di censura) nasce da un *arrêté* (decreto) del Ministro dell'Interno del 16 giugno 1916.

tutti i film prima della loro diffusione e poteva ordinare dei tagli, imporre delle avvertenze, vietare i film ai minori, vietarne l'esportazione e ordinare la distruzione della pellicola. I dossier di censura delle opere del corpus permettono di misurare il carattere trasgressivo delle rappresentazioni che essi veicolano mentre illuminano i limiti stabiliti dai poteri pubblici per quanto riguarda la celebrazione della Parigi erotica e edonista.

Per descrivere queste rappresentazioni, determinare qual è stato il contributo della *settima arte* alla notorietà della capitale francese e comprendere la giurisprudenza censoria in materia, discuteremo i personaggi messi in scena, i quartieri nei quali operano e processi discorsivi, narrativi e filmici utilizzati.

### 5.1 Dei personaggi carichi di erotismo

I personaggi vettori di erotismo sono principalmente le ballerine che si esibiscono da sole o in gruppo. Esse sono presentate in particolare grazie al commento, o semplicemente in modo generico. *Gay Paris, music-hall*<sup>118</sup> (Gaudart, 1946) ad esempio, si limita alla registrazione di spettacoli pre-esistenti, quelli di Miss Rose Gold, quelli delle *girl* del *ballet Avila* – vestite di calzamaglie con paillettes e cappello a cilindro. La parte di creazione della realizzazione si limita qui all'inserimento di alcuni primi piani delle gambe delle ballerine in un ampio piano d'insieme.

Primo fra i balli che suscitano l'interesse dei cineasti si trova il *French Cancan*. Anche se si tratta sempre della versione *corretta*, rimodellata in Gran Bretagna da Charles Morton, il *French Cancan* è spesso presentato con un tocco di sciovinismo come in *Rêve de Paris* (Francotte, 1951): «Che lezione di femminilità! E, a lato, il bikini fa la figura del parente povero». Il successo del *French Cancan* lo porta a comparire in delle produzioni straniere la cui azione si svolge a Parigi, come in *So Long at the Fair/Si Paris l'avait su* (Fisher, Darnborough, lungometraggio, Usa, 1950).

Il *bebop*, nato nelle *cave* di Saint-Germain-des-Prés, è l'altra danza rappresentata nelle sequenze registrate nei club del jazz della *rue Dauphine* (*Paris tabou* Gast, Le Roy, 1952) o al Vieux Colombier (*Saint-Germain-des-Prés*, Welles, 1955). *De l'Etoile à la place Pigalle* (Hornecker, 1941) presentava già una lunga sequenza di jazz acrobatico – indubbiamente un *boogie* - registrato nel *cours* Roger Constant. Si ritrova ancora il *bebop* in *Plaisirs de Paris* (Baum, lungometraggio, 1952). Le gonne delle ballerine presentano larghi spacchi per permettere l'esecuzione di numerose figure senza che un'evidente carica erotica emerga da queste *performance*.

Come al *music-hall*, le ballerine sono affiancate dalle spogliarelliste. Anche l'origine francese dello spogliarello moderno è fortemente rivendicata. Sempre in *Plaisirs de Paris*, il direttore del *music-hall* tradotto per altro *strip-tease* con “lo spogliarsi parigino”. Questo, girato nei *cabaret*, è generalmente effettuato nella sua forma canonica: una donna si spoglia progressivamente al ritmo della musica. A volte la messa in scena è più elaborata. In *Gai Paris variétés* (Gaudart 1946) una ballerina passa da un vestito con lustrini al bikini, il tutto su una fune. In *Paris tabou*, un omaccione - che indossa un berretto, porta larghe basette, un filo di

---

<sup>118</sup> Se non diversamente specificato, i titoli corrispondono a dei cortometraggi.

barba, una cicca tra le labbra - malmena la sua partner sino ad afferrarla per i capelli prima di strapparle i vestiti.

Benché costituisca una legge non scritta, la giurisprudenza censoria è chiaramente conosciuta dagli operatori che filmano gli spogliarelli dei *cabaret* non oltrepassando mai il *piano generale*. I furtivi primi piani sulle gambe e il sotto delle ballerine del *French Cancan* non sono appropriati qui. La nudità non è mai integrale perché, come al *cabaret*, dei *cache* sono posizionati sul sesso e, generalmente, sui seni delle protagoniste. Tale non è tuttavia il caso delle ballerine dai seni nudi del *Romance* che compaiono in *Un Soir de Paris* (Gros, 1953) che la *Commission de contrôle des films* vieta ai minori di 16 anni: «Una tale restrizione è incomprensibile, perché non è una breve sequenza girata in un *cabaret* di Montmartre che può giustificarla»<sup>119</sup> protesta il produttore. La censura è un potere discrezionale che non deve giustificare le proprie decisioni.

Il nudo, esclusivamente femminile, è sempre più tollerato dai censori quando riguarda dei corpi che non possono essere percepiti come quelli di donne francesi contemporanee. Prima della *révolution* Bardot, il cinema denudava principalmente delle patrizie romane (*Lucrece Borgia*, Gance, 1935), le “indigene” delle colonie (*Paysans noirs*, Régnié, 1947) o le ballerine esotiche (*Pepe le Moko*, Duvivier, 1937)<sup>120</sup>. E’ precisamente questo il motivo per cui alcuni produttori hanno creduto di poter proporre immagini trasgressive ma accettabili dalla censura, filmando delle ballerine o delle spogliarelliste extra-europee dal petto del tutto nudo<sup>121</sup>. Tuttavia, sulla copia di *Cuba à Montmartre* (Verneuil, 1948) conservata negli *Archives françaises du film*, non resta che un breve primo piano della ballerina con i seni nudi. Il rilievo è stato imposto nonostante le proteste del produttore: «Non possiamo credere che una ballerina hawaiana della quale tutta Parigi può vedere ogni sera il numero di danza possa costituire il nocciolo di una questione che ci interessa maggiormente»<sup>122</sup>.

Di fronte ai limiti fissati della censura vanno emergendo altre strategie. Se un *taglio* viene generalmente a interrompere la sequenza prima che lo *strip-tease* sia completo, accade anche che la fine del numero sia filmata indirettamente, ad esempio in uno specchio. E’ attraverso questo processo di mediatizzazione tramite il riflesso che c’è mostrata la nudità integrale, ma di spalla, della spogliarellista di *Paris la nuit* (Baratier, Valère, 1955). Al livello successivo, un prestigiatore fa uscire una cannuccia da una bottiglia. La *Commission de contrôle des films* ordina il taglio «in ragione del carattere oltraggioso per il pudore»<sup>123</sup>. Anatole Dauman e Philippe Lifchitz tentano, senza successo, di negoziare: «I piani dedicati a Miss Pamela sono stati ridotti da cinque a due soltanto. Privare il film di questi due piani sarebbe indubbiamente

---

<sup>119</sup> Robert de Nesle, lettera al Presidente della *Commission de contrôle des films*, 15 Settembre 1953, dossier di censura del film, *Archives du Centre national du cinéma* (CNC). In questo paragrafo tutte le citazioni di censori o di produttori che si indirizzano ai censori sono estratte dal dossier de censure del film corrispondente, consultabile al CNC.

<sup>120</sup> Sulla corrispondenza tra esotismo ed erotismo, cfr. Staszak 2008.

<sup>121</sup> Come parte di una tradizione che risale alle *Mauresques dénudées* (cartoline postali di donne di colore nude) dalla fine del XIX secolo (Taraud 2003).

<sup>122</sup> H. d’Achon, lettera a Michel Fourré-Cormeray, 12 Febbraio, 1948, *dossier de censure* del film, CNC.

<sup>123</sup> Parere della sottocommissione, 22 novembre 1955, *ibid.*

arrecargli un grave pregiudizio artistico»<sup>124</sup>. Va ricordato che le ballerine svestite dei *cabaret* parigini sono spesso utilizzate per rendere più *pepatis* i film polizieschi e i film di gangster degli anni Cinquanta del 1900. La loro presenza è tollerata dalla censura quando sono filmate come se inavvertitamente, in secondo piano, con in primo piano i personaggi principali del film la cui presenza giustifica il piano.

Anche la professione di *mannequin* è associata all'erotismo della capitale francese, segnatamente nelle opere su commissione come *En direct de l'école des mannequins* (Le Menager, Bringuier, 1956) o *Mannequins de Paris* (Delafosse, 1948), realizzate «con il concorso della scuola parigina di *mannequins*». Il commento di questo film sembra indirizzarsi alle candidate alla professione di *mannequin*: «Per diventare *mannequin* bisogna avere della classe, dello stile e della distinzione. Se a queste qualità aggiungete la bellezza, troverete facilmente un buon marito». Gli spettatori di sesso maschile non sono dimenticati poiché si passa poi a una sequenza in cui le *mannequin* fanno della “cultura fisica” in biancheria intima. Più tardi, la prova degli abiti permette di giustificare alcuni seni nudi. Infine, il *reportage* prosegue nell'appartamento in co-locazione di giovani *mannequin* appena installate a Parigi. Mentre l'operatore segue una di loro nel suo bagno, il commento mescola delle considerazioni sulle difficoltà dei tempi con l'evocazione del fascino della *bohème* parigina.

*Le Paris des mannequins* (Reichenbach, 1963) presenta delle giovani donne che indossano abiti molto corti al primo piano della Torre Eiffel, ed anche nelle strade popolari al fine di ottenere un effetto di intervallo. Le prove di abiti si succedono evocando i *luoghi comuni* strausati di Parigi, capitale dell'eleganza.

Oltre alle *mannequin* di carne e ossa, alcune produzioni utilizzano i manichini di plastica delle vetrine dei negozi. Questi possono essere denudati a piacere senza che la *Commission de contrôle des films* possa trovare da ridire. Inoltre essi permettono alcune astuzie linguistiche. La macchina da presa in *Paris au printemps* (Loew, 1947) segue una parigina che fa dello *shopping* e il commento «In primavera, le donne perdono la testa» accompagna il primo piano di un manichino senza testa il cui petto appare nella scollatura di una camicia.

Poiché Parigi si proclama capitale della moda, le sarte possano essere mobilitate a loro volta. Si tratta di piccole mani piuttosto che di creatrici, come in *Parisienne... Parisiennes* (Farzaneh, 1962) o *Mademoiselle de Paris* (Kapps, lungometraggio, 1955). Le passanti parigine, a loro volta, non sono inquietate dall'erotismo delle loro tenute perché portano in sé la possibilità di un incontro, di un'avventura, dunque dell'amore. *Paris la belle* (Prevert, Duhamel, 1959) ha l'originalità di mettere di fronte alle immagini della capitale francese girate nel 1959, altre realizzate dagli autori accompagnati da Man Ray nel 1928. Il commento di Arletty evoca alla rinfusa le *mannequin*, le sartine e le passanti: «La bellezza di Parigi è quella delle sue ragazze, lasciando molto indietro quella dei monumenti, e quando esse attraversano *place Vendôme*, queste belle ragazze, il Cesare romano sul suo piedistallo di bronzo chi lo guarda? Chi si cura di lui?». Le “belle ragazze” sono filmate sui marciapiedi, in carrellata laterale, senza dubbio grazie ad una macchina da presa collocata a bordo di un'automobile. Tra il 1928 e il 1959, «la naturalezza e la spontaneità hanno lasciato posto a una coscienza molto percepibile di ciò che è il cinema» (Quemener, 2008, p. 274). Le donne «in cappotto dalla falsa risata» che si

---

<sup>124</sup> Philippe Lipschitz, lettera a Jacques Flaud, 30 Novembre 1955, *ibid.*

divertivano a essere filmate sono state rimpiazzate da altre che fingono di ignorare l'obiettivo. Il film include anche alcune immagini dei sobborghi e della periferia per illustrare la poesia di Prévert, cantata da Xavier Dupraz, che si meraviglia delle «incantevoli ragazze dei quartieri bassi»<sup>125</sup>. Un consenso sociale sta prendendo forma qui intorno alla bellezza delle parigine, tutte le classi sociali confuse. Come nelle riviste del *music-hall*, «l'immagine della Parisienne è duplice: mondana e borghese elegante da un lato, e, dall'altro, Gavroche e *grisette*"impertinente» (Fourmaux 2009, p. 223).

Anche in *Paris secret* si parla delle passanti (Logereau, lungometraggio, 1965). In questo vero-falso *reportage* sugli aspetti insoliti della capitale, un gruppo di uomini si è installato a un balcone con dei binocoli:

«Guarda! Il presidente del club dei timidi segue con il binocolo un candidato che, a sua volta, segue una giovane donna. Allora, chi è la preda? Ha tutto il tempo davanti a lei, ma lui non ha diritto che a un solo un quarto d'ora per baciarla.

- Bacciarla?

- Sì. Lei o un'altra. E sul collo! Sì è timidi o non si è ...»

Dopo averla invitata a sedersi con lui sulla terrazza di un *café*, il giovane perviene al suo scopo. E, già, il commento assicura la transizione con la sequenza successiva: «Ma sei cambiate di *avenue*, i ruoli sono invertiti». Al volante di una macchina sportiva, una donna sollecita, un borghese che porta a passeggio il suo cane al Bois de Boulogne. Un'altra, anch'essa motorizzata, getta il suo sguardo su un passante appiedato:

«- Oh, non è vero ... Ma sì! Dopo la rivoluzione queste signore passano il loro tempo a militare in favore dell'eguaglianza sociale».

La fine della sequenza non ha resistito alle forbici della censura, o piuttosto del ministro che sovrintende a questa istanza, a causa dell'ultimo veicolo utilizzato dalle prostitute. «Mi sembra di pessimo gusto, e dannoso per gli interessi della salute pubblica, che si possa far credere agli spettatori che la prostituzione è esercitata abitualmente, nei boschi in prossimità di Parigi, per mezzo di ambulanze»<sup>126</sup>. Il film presenta anche delle prostitute sui marciapiedi della *rue d'Aboukir*. Già nel 1953 *Paris la nuit*, per quanto realizzato con il patrocinio della *direction générale au Tourisme*, mostrava qualche piano di prostitute che esercitano la loro attività nella *rue des Vertus*. L'ammiccamento era senza dubbio irresistibile, ma i censori ne hanno avuto ragione. Allo stesso modo, *Pigalle* (Pialat, 1961) evoca la prostituzione quando era commissionato dal Ministero degli Affari Esteri.

Le prostitute sono dunque poco rappresentate nel campione mentre sono molto presenti nei lungometraggi degli anni Cinquanta del 1900. Il film sulla prostituzione associa un tono moralizzatore a una pretesa di proteggere le ragazze dai pericoli e, infine, a immagini che, agli occhi dei censori, smentiscono queste lodevoli intenzioni. Essi vi vedono dei “film pretesto”. In *Miss Pigalle* (Cam 1957) una giovane provinciale attratta dai miraggi della capitale vi diventa

---

<sup>125</sup> Prévert J. (1951). *Enfants de la haute ville*. in *Grand bal du printemps*, Lausanne: Clairefontaine (trad. it., *Gran ballo di primavera*. Milano: Guanda, 2007).

<sup>126</sup> Alain Peyrefitte, lettera al Presidente della *Commission de contrôle des films*, 2 aprile 1965, *dossier de censure* del film, CNC.

una spogliarellista e, poi, prostituta. Il film è vietato ai minori di sedici anni. E così anche *Le Désert de Pigalle* (Joannon, 1958), il cui eroe è un prete che tenta di sottrarre delle giovani prostitute ai loro protettori. «Tutto questo si svolge lungo delle strade nelle quali sono presenti numerose prostitute, in un alberghetto dove non si lascia ignorare alcun dettaglio del mestiere, dove una giovane domestica, che il fidanzato cerca di mettere sul marciapiede, è rapita e si prostituisce con tutta la fauna di Pigalle»<sup>127</sup> scrivono i censori.

Appare così un gruppo di personaggi in carica erotica relativamente indissociabili dalla capitale, o almeno, della grande città. La censura tollera ma sorveglia la loro rappresentazione e vigila, soprattutto, a confinare l'erotismo ai margini del corpo sociale.

## 5.2 Dei luoghi per la sensualità

Questi personaggi sono mostrati in luoghi specifici, ed è questa contestualizzazione che porta all'erotizzazione della città stessa. Questi luoghi specifici sono rappresentati innanzitutto dalle istituzioni dello spettacolo. Alcune sono così famose che possono diventare, in quanto tali, soggetti di lungometraggi. Il nome stesso delle istituzioni diventa titoli di film come *Moulin rouge* di John Houston nel 1953 o *Folies Bergères* di Henri Decoin Folies nel 1957. I cortometraggi, da parte loro, fanno scoprire allo spettatore dei *cabaret* meno famosi: il Tabou, il Romance, il Tabarin, la Sphinx, il Jeep's, lo Chez Eva, la Nouvelle Eve, il Lapin agile, il Théâtre des deux ânes, il Théâtre de 10 heures, l'Au Cancan, l'Aux Pierpots, l'Aux noctambules. Alcune produzioni preferiscono le notorietà emergenti agli indirizzi confermati. Così *Montmartre nocturne* (Bernard, 1955) porta lo spettatore da Patachou, «la *boîte* alla moda, dove il *tout Paris* si affolla da due stagioni». Questo cortometraggio, come molti altri, si apre con un susseguirsi d'immagini d'insegne al neon. A volte, come in *Paris tabou*, ci si sofferma sulle inquadrature delle foto delle locandine che promettono dei "nudi". Queste ultime si ammirano dal marciapiede, luogo frequentemente evocato nei cortometraggi del campione per i suoi passanti e le sue vetrine. L'équipe di *Paris la belle* approfitta dalla luminosità della fine del mese d'agosto per filmare i primi nel riflesso delle seconde. Di seguito il punto di vista è invertito e i parigini sono filmati *attraverso* le vetrine, e poi dall'interno dei negozi. Il contenuto stesso della vetrina può facilitare l'allusione erotica. In *Rêves de Paris* una vetrina di *lingerie* permette la frase: «Non ci spoglia bene che a Parigi». Le vetrine possono anche diventare un elemento della messa in scena a parte intera. In *Plaisirs de Paris* la rivista del *music-hall* creata dall'eroe consiste in dei quadri viventi di donne assai spogliate esposti nelle vetrine dei negozi. Essi fanno in realtà la promozione di profumieri, pellicciai e sarti, sponsor del film: «Ma sì! Ecco le meraviglie delle strade di Parigi».

Dal livello del marciapiede la macchina da presa può salire sin sopra i tetti. Se il tetto parigino è propizio all'equivoco è perché esso fornisce accesso alle mansarde delle camere delle domestiche. *Plaisirs de Paris*, come molti dei film del campione, inizia con un lungo piano panoramico laterale, registrato a Montmartre, che abbraccia tutta la capitale prima che una dissolvenza non costruisca il legame con un tetto *montmartrois* ricostituito a Billancourt. E il commento annuncia: «Sotto il cielo di Parigi ci sono i tetti di Parigi. Sotto i tetti di Parigi ci sono migliaia di letti di Parigi e in questi letti ci sono le ragazze a Parigi che non hanno mariti,

---

<sup>127</sup> Parere della *Commission de contrôle des films*, 19 febbraio 1958, *ibid.*



sotto il cielo di Parigi». Attraverso la finestra di una mansarda vediamo una giovane donna fare ginnastica in bikini. E poi essa si spoglia di quest'accessorio e passa sotto la doccia con il suo *cache sexe* e i suoi *caches-seins*, poi gioca con un ombrello. Il commentatore richiama la sua attenzione con un fischio e le dice, con un tono implorante: «Prenderete freddo, signorina. Lasciate che il vento vi asciughi, senza ombrello». Precipitandosi alla finestra gratifica lo spettatore di uno sguardo attraverso l'obiettivo della macchina da presa fotografica e di un largo sorriso. Così, mentre la figura del *garce* (puttana) è ancora diffusa nella fiction degli anni Cinquanta del 1900 (Burch Sellier 1996), le opere del *corpus* vanno costruendo delle rappresentazioni rassicuranti di giovani donne avvenenti che si offrono agli sguardi con piacere e si mostrano disponibili al desiderio eterosessuale maschile.

Alcuni esterni servono anche da quadro a queste evocazioni sessuali della capitale. Che i cortometraggi siano commissionati o che attengono a una sceneggiatura più personale, le terrazze dei *café* e gli incontri che promettono sono innumerevoli, da Roger Leenhardt (*Lettre de Paris*, 1946) a Eric Rohmer (*Nadja à Paris*, 1964) passando per Loïc Fuller (*Un touriste à Paris*, 1952) e Orson Welles (*Saint-Germain des Prés*, 1955). Tra i giardini, quello del Luxembourg sembra il più appropriato alle imprese di seduzione. Con Louis Malle alla macchina da presa, *Une ville qu'on appelle Paris* (Prat 1954) muove all'incontro dei suoi passeggiatori. In *Paris au printemps* la si presenta come un «luogo propizio allo studio» e il regista ci mostra due studenti visibilmente assorti nella loro lettura, ma un controcampo rivela che in realtà sono le gambe di una studentessa che monopolizza la loro attenzione. Eric Rohmer preferisce le Buttes Chaumont, dove si trova non la seduzione ma la pace perché, secondo il regista, il parco si caratterizza - nel 1964 - per il suo spopolamento. I Luna Park, e segnatamente quello della *Porte Maillot*, permettono di mostrare le gonne svolazzanti di giovani donne sulle giostre (*Paris la belle*, *Gai Paris variétés*, *Paris secret*). Alcune opere si avventurano nelle aree verdi della periferia. *Les Drame du bois de Boulogne* (Loew 1948) sfugge, per due voti, al divieto ai minori di 16 anni, perché si interessa ai passanti ma anche alle prostitute. Il regista di questo film firma anche *Paris au printemps*, che è qualificato come «morboso», dalla censura che ne vieta l'esportazione e ordina due tagli.

### 5.3 Parigi, una città pin-up?

In *Montmartre en technicolor* (Bernard 1950), il commento espone una lunga metafora che mira a incarnare Parigi:

«Le grandi città del mondo sono tutte differenti. Ciascuna con il suo fascino particolare. Ci sono le città museo, le città grattacielo, le città operaie. Parigi è una città *pin-up* [contro campo su una rivista turistica da sopra la spalla di una giovane donna dalla larga scollatura, seduta in una piazza]. Con il suo occhio malinconico in forma di Arc de triomphe, con il cuore a forma di Notre-Dame, con attorno al collo la sua sciarpa a forma di Seine, Parigi, la Torre Eiffel a lato, seduce, affascina e trattiene».

Dopo la metafora, una metonimia precisa che la città deve la sua identità affascinante a uno dei suoi quartieri:

«E, certo, Parigi ha ben dei titoli di gloria ma Parigi ha avuto anche un pizzico di fortuna perché, se la guardiamo un po' più da vicino o anche un po' più da lontano [panoramica dall'alto dell'Arc de triomphe] Parigi è solo una periferia, la periferia di una piccola repubblica dalle grazie principesche e che si chiama Montmartre, "la collina" per gli intimi, sulla quale si ferma e completa la panoramica».

Numerose opere del campione presentano delle vedute di Montmartre e delle sue istituzioni dello spettacolo. *De l'Etoile à la place Pigalle* ne è un esempio precoce. Alcune affermazioni del commento si spiegano con il fatto che è stato prodotto nel 1941 dalla Continental: «La *place du Tertre* è sempre il centro di questo villaggio periodicamente invasa dai turisti di tutto il mondo. Oggi ci sono solo i nativi del paese ed è molto meglio». Un decennio più tardi i turisti sono ritornati e quello di *Paris ville lumière*, che si rivolge a sua moglie, cerca di rassicurarla: «La popolazione è composta da donne laboriose che lavorano di notte». La moglie tossisce ostentatamente mentre un altro turista, ripreso lateralmente, varca l'ingresso di una *boîte* di strip-tease. Siamo quindi a Pigalle piuttosto che a Montmartre. Questo film del 1953 confonde i due quartieri, mentre in *Holidays in Paris* (Nasht 1950), girato tre anni prima, il quartiere delle *boîtes de nuit* ha già guadagnato la sua autonomia nei confronti di quello dei pittori: «Place Pigalle: l'angolo di Parigi, dove ci si diverte, la capitale del piacere conosciuta nel mondo intero». Questo passaggio del commento è stato cancellato, come molti altri, da un censore. E la *Commission de contrôle des films* minaccia: «Se la scarsa qualità di questo film dovesse persistere, la Commissione si vedrebbe obbligata a negare il visto»<sup>128</sup>. Negli anni Cinquanta del 1900 la parola "Pigalle" è frequentemente mobilitata per formare i titoli dei film sulla prostituzione. Essa attesta, per il pubblico, che il film conterrà delle immagini trasgressive, il nome di questo quartiere è quasi così certamente una garanzia di conflitto con la censura, fino al divieto totale imposto per *La Môme Pigalle* (Rode 1955). Ci sono voluti quattro mesi di duri negoziati, il taglio di scene di spogliarello e di dialoghi tra teppisti affinché questo film sia finalmente autorizzato, anche se con il divieto all'esportazione e vietato ai minori di sedici anni.

Saint-Germain-des-Prés è l'altro quartiere che attira cineasti. La giovane straniera di *Paris coquin* (Gaspard-Huit, lungometraggio, 1955) lo cerca senza sospettare che vi si trova già:

---

<sup>128</sup> Parere della *Commission de contrôle des films*, 23 ottobre 1950, *dossier de censure* del film, CNC.

«- Penelope: Per favore, Saint-Germain-des-Pres?

- Catherine Sauvage di passaggio, con la sua fisarmonicista e il suo chitarrista: E' qui, signorina. Avete davanti a voi alcuni esemplari della sua fauna così pittoresca.

- Penelope: Siete esistenzialisti?

- Catherine Sauvage al suo fisarmonicista: Lasciamo agli stranieri le loro illusioni e nascondiamo ai bambini la nostra vera filosofia».

Poi la ragazza incontra chi le ha fissato un appuntamento. Si siedono alla terrazza di un *café* e Catherine Sauvage intona *Paris canaille*<sup>129</sup>.

Un cortometraggio, intitolato *Une nuit à Saint-Germain-des-Prés* (Laviron 1949), ha generato un lungo braccio di ferro tra la censura e la società di produzione Spartacus Films. Ne diamo un quadro dettagliato perché permette di capire per quali ragioni i film di questo campione sono stati oggetto di una particolare attenzione da parte dei censori. Il film aveva un cappello introduttivo molto problematico dal punto di vista censorio: «Parigi, nella fase storica della solitudine esistenzialista, nel bel mezzo di una fauna sfrenata, disperata, arrabbiata di jazz infuriato, due esseri s'incontrano nella notte di una *cave*. Essi si cercano ma non si trovano mai ... Ecco la storia del loro breve idillio». Il cortometraggio è interdetto all'esportazione perché «rappresenta certi ambienti francesi in modo particolarmente spiacevole». Il film è girato nel Vieux Colombier e insiste sul carattere cosmopolita della clientela. La trama narrativa mette in scena un amore interetnico. L'attrice è francese, il suo partner è egiziano. A più riprese una giovane donna bianca balla febbrilmente il *bebop* con un giovane di colore. Se negli Usa il *Codice Hays*<sup>130</sup> vietava esplicitamente il "meticcio", questa "mescolanza delle razze" è proscritta, ma in modo sotterraneo, dalla censura francese. I produttori non riescono a ottenere che i motivi della decisione siano loro comunicati:

«Ignorando le ragioni per le quali questo film è vietato [all'esportazione], siamo nell'impossibilità di effettuare eventualmente le modifiche che potrebbero far ottenere al nostro cortometraggio l'approvazione della *Commission de contrôle des films* [...]. Poiché il film *Une nuit à Saint-Germain-des-Prés* non offre alcun carattere licenzioso o sovversivo, non comporta alcuna intenzione religiosa, politica o razziale, che si presenta sotto la forma di un semplice *reportage* appena romanzato di un aspetto della vita parigina, siamo stupiti di vederlo colpito da una misura che costituisce un serio handicap per la nostra attività di produzione»<sup>131</sup>.

La *Commission de contrôle des films* si trincerava dietro l'affermazione che si tratti di una pellicola trasgressiva che corrisponde a un reale "appena romanzato". Il direttore generale del CNC risponde al produttore, come a tanti altri, che «le deliberazioni della *Commission de contrôle des films* sono segrete»<sup>132</sup>. La Spartacus Films si trova di fronte al silenzio censorio, arma preferita da ogni censura (Dury 1995). Dopo aver sfruttando il film per un anno, i produttori propongono dei tagli, relativi alla danza della coppia mista, nella speranza di poter esportare una versione edulcorata. Essi inseriscono nel film un nuovo commento:

---

<sup>129</sup> *Paris canaille*, parole e musica di Léo Ferré, Disques Odéon, 1953.

<sup>130</sup> Codice di autoregolazione adottato dalle *Major* cinematografiche negli Usa dal 1936 al 1966.

<sup>131</sup> Bernard Maurice, lettera al Direttore Generale della *Commission de contrôle des films*, 10 novembre 1949, *dossier de censure* del film, CNC.

<sup>132</sup> Michel Fourré-Cormeray, lettera a Bernard Maurice, 19 novembre 1949, *ibid.*

«All'indomani della guerra, il vecchio quartiere parigino di Saint-Germain-des-Près è diventato il punto di incontro di un gioventù cosmopolita che non riusciva a scoprire in una pace mal ritrovata l'immagine del suo futuro e della sua speranza. Questa gioventù, in cui si frequentano tutte le razze e tutte le nazionalità, non è la gioventù di alcun paese. Non era né peggiore né migliore di un'altra. Somigliava alla gioventù maltrattata che, mentre si placavano le turbolenze della storia, cerca titubante una strada tra le rovine»<sup>133</sup>.

La «fauna sfrenata» è diventata «gioventù maltrattata» ma se questa gioventù è meno parigina, poiché non è più “di alcun paese”, è ancora troppo reale. La seconda versione elimina il rischio di rappresentatività:

«La società di produzione tiene a informare il pubblico che i personaggi e gli eventi presentati in questo cortometraggio sono puramente immaginari. I sviluppi drammatici della trama appartengono alla narrazione. Questa narrazione non ha alcuna intenzione di dare una rappresentazione della gioventù francese e non si tratta in qualsiasi momento del *reportage* documentario dell'atmosfera di questo quartiere parigino»<sup>134</sup>.

Nonostante quest'affermazione di finzione narrativa, i censori mantengono il divieto di esportazione, cosa che mostra sino a qual punto le rappresentazioni della capitale, ma anche della sua gioventù, sono sorvegliate (e monitorate).

Il quartiere di Montparnasse è sfiorato in *Nadja à Paris* che lo presenta come più autentico rispetto al troppo famoso Saint-Germain-des-Près. In *Paris la belle* il commento di Arletty lo evoca incarnandolo con l'accento della nostalgia: «Kiki era la regina di Montparnasse e quest'antico borgo era conosciuto dopo il 1914, come il *loup blanc* (lupo bianco), in tutto il mondo. Ieri Montparnasse, ora di Saint-Germain-des-Près. Ci vuole forse una guerra per lanciare un quartiere». Quando le *mannequins* e la *couture* sono in cartellone, l'azione è localizzata in *rue de la Paix*, «strada della moda e della sartoria, dove si veste e si sveste il *grand monde*» (*Paris la belle*), sugli Champs Elysees (*Scandale aux Champs-Élysées*, Blanc, lungometraggio, 1948), o in *rue de Rivoli* (*Mademoiselle de Paris*). Inoltre, in questo lungometraggio, la virtuosa Micheline sgrida sua sorella che si lascia baciare davanti alla casa di famiglia, associando il suo non vergognarsi a un altro quartiere: «Sei già abbastanza vestita male con i tuoi travestimenti Saint-Germain-des-Près!».

Alcune opere propongono una geografia ancora differente. E' alla terrazza del Fouquet e al George V che il *Touriste à Paris* di Loïc Fuller si dedica alla seduzione. Allo stesso modo, se l'americano di *Une yankee aux Champs-Élysées* (Lévy 1951) è guidato a Montmartre per un cattivo ragazzo, un connazionale ben educato lo riporta sugli Champs-Élysées dove si preferisce il *tip tap* al *bebop*. *Paris secret* presenta anche una sequenza dedicata non alla sessualità ma ai piaceri del palato, che è girata nella zona in cui le *roulottes* dei *bohémiens* sono tutte dei ristoranti clandestini e insoliti. In *Paris vu par... Gare du nord* (Rouch 1965) l'amore nasce su un ponte che domina i binari della *gare de l'est* e ne *Le Dernier tango à Paris* (Bertolucci, lungometraggio, 1972) sorge in un appartamento vuoto di Passy, senza che un rimando concernente questo quartiere possa essere decifrato.

La sensualità è dunque associata a luoghi emblematici del paesaggio urbano - dal marciapiede alla mansarda passando per la terrazza del *café* e il giardino pubblico - ma anche a

---

<sup>133</sup> Bernard Maurice, lettera al Presidente della *Commission de contrôle des films*, 19 novembre 1950, *ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, 11 dicembre 1950.

quartieri parigini la cui rappresentazione cinematografica attiene allo stereotipo. Così Montparnasse è associato con la nostalgia, Pigalle allo spettacolo e Saint Germain des Pres agli incontri.

#### 5.4 Tra autocelebrazione e nostalgia

La maggior parte dei cortometraggi turistici riprende a loro volta i *cliché* (i *luoghi comuni*) relativi a Parigi, città dell'amore, in una vasta operazione di autocelebrazione che si basa su una reputazione presentata come indiscussa. Il commento in *Montmartre en technicolor* definisce così Parigi: «Parigi città *pin-up* è anche una città in primo piano. Il fatto è riconosciuto in tutto il mondo. Il mondo, oggi, non è d'accordo che su questo». In *Paris ville lumière* così si parla di Montmartre: «In un qualsiasi luogo del vasto mondo, nel bel mezzo di una conversazione animata, dite “Montmartre”. Immediatamente si farà un grande silenzio e nasceranno dei sorrisi accompagnati dalle strizzatine d'occhio di quelli che lo conoscono e dalle strizzatine d'occhio di quelli che lo vorrebbero conoscere». Dalla notorietà della città si può rapidamente glissare verso quella dei suoi abitanti. In *Paris secret* questo scivolamento si opera sotto forma di domanda: «Cinque milioni di parigini la cui metà ha una doppia vita quanti abitanti fanno?» Nelle prime scene di *Paris coquin* la giovane Penelope ascolta sua madre, una *demi-mondaine* italiana, vantare i meriti di Parigi: «Vedrai, è una città meravigliosa. Ho dei ricordi ... I francesi sono talmente ... [cambia idea mentre il volto della direttrice del collegio si fa increspato e teso] ... educati». Mentre visita Parigi assieme alle sue amiche collegiali Penelope si stupisce e azzarda:

- «- Penelope: Hai visto le scollature che fanno a Parigi? Vieni, aiutami a togliere la camicetta.
- Un'altra collegiale: Oh! Non avrai intenzione di farlo!
- Penelope: Sì. Voglio vedere l'effetto che farà».

Il discorso portato avanti da queste opere è contrassegnato da un'esitazione tra nostalgia e proclamazione di un'invariante. Lo testimonia il dialogo tra il contadino provenzale e Jacques Prévert che gli mostra delle cartoline in *Paris la belle*:

- « E' così, Parigi?
- Sì, è così. E sarà ancora così quando molta acqua sarà passata sotto i suoi ponti.
- Era meglio prima?
- Era differente ... Ma le belle ragazze, anche se non è la stessa cosa, sono sempre così belle».

Il contesto di produzione di questi cortometraggi, nel decennio che segue la Liberazione, porta gli autori ad affermare il carattere immutabile di Parigi, nonostante le vicissitudini che quest'ultima ha conosciuto nel corso della II Guerra mondiale e l'Occupazione. In caso di necessità, una canzone può facilitare questa affermazione patriottica, come *La Fleur de Paris*<sup>135</sup> cantata in *Gai Paris music-hall*. Nel caso di *Rêve de Paris*, «realizzato sotto l'egida del *Commissariat des Fêtes de Paris*», l'aspetto patriottico ne giustifica la produzione:

- «Questo film è stato girato nel giugno del 1948, nel corso delle feste che hanno dato lustro alla *Grande Saison de Paris*. Meglio delle parole l'Immagine deve rivelarci che dopo gli anni bui della

---

<sup>135</sup> Jacques Hélian, *Fleur de Paris*, parole de M. Vandair, musica di H. Bourtayre, 1944.

guerra e dell'occupazione, Parigi aveva infine ritrovato il suo vero volto e il suo prestigio di Capitale delle Arti, della Moda e del Gusto».

### 5.5 Lo sguardo del candido

Il più utilizzato tra i dispositivi narrativi è quello di far scoprire la gioiosità della capitale attraverso lo sguardo di un candido. Questa focalizzazione interna ha, tra gli altri meriti, la funzione di attenuare la trasgressione operando una distanziamento: è il candido che è voyeur, quindi il regista e lo spettatore sono assolti. La sequenza di *Paris, ville lumière* dedicata a Pigalle termina con un'inquadratura fissa su una vetrina che reca semplicemente la scritta "Censurata". E il turista commenta: «Mi auguro che la censura comprenda il mio punto di vista». Dopo un taglio, Michel Bouquet riprende la parola: «Il punto di vista era troppo particolare, non c'è dubbio. Lasciamo questo straniero al suo sogno fatto di donne, danze e luci, il sogno degli stranieri a Montmartre».

Gli autori danno spesso la cittadinanza statunitense ai loro candidi e questa predilezione sembra avere la funzione di compensare un nascente complesso d'identità nazionalista nei confronti degli Usa. E, almeno, nella *fiction* gli statunitensi ammirano e invidiano la Francia. *Un touriste à Paris*, datato 1952 mostra una allusione diretta alle relazioni franco-statunitensi. Mentre il turista si meraviglia della squisita cortesia di un agente nei suoi confronti, il tassista gli dice: «E come, signore! Forse voi siete l'Americano incaricato di portare i dollari dal Piano Marshall». In *Folies-Bergère* (Decoin, lungometraggio 1956), Eddie Constantine è un *GI* (soldato dell'esercito statunitense) in licenza che s'innamora di una ballerina interpretata da Zizi Jeanmaire. Il candido straniero ha dunque sempre come funzione di meravigliarsi, ma il processo può essere declinato sotto differenti forme. Attraverso una sorta di "per assurdo", uno straniero che conosce Parigi fa scoprire la città a uno dei suoi compatrioti che non ha appunto la fortuna di conoscerla. In *Holidays in Paris*, Dolores Gray presenta i numeri del *music-hall* al suo connazionale Peter. Lo straniero si muta quindi in cicerone nei confronti di chi è più straniero di lui. Nel 1964, il procedimento è pienamente associato all'erotismo e alla trasgressione da José Benazeraf poiché *24 heures d'un américain à Paris* è una successione di numeri di strip-tease.

Il candido non è tuttavia sempre straniero. Può anche essere un provinciale. *Paris tabou* inizia con una scena di famiglia. Scendendo da un treno un uomo si rifiuta di seguire sua moglie «a casa dei cugini Trumeaux» mentre ci sono così tante belle cose da vedere a Parigi, dove passeranno solo un giorno. Egli si eclissa ma lei lo ritrova in un *cabaret* di Pigalle. Riconciliati, trascorrono una splendida serata. Al mattino li ritroviamo sul marciapiede della stazione, sdraiati su un carrello per i bagagli. Un facchino dall'accento del sud indovina che essi hanno fatto *la bombe* ed elenca i quartieri che sono riusciti a visitare: «Ah! Montmartre, Pigalle, Saint-Germain-des-Prés ...». In *Paris la belle*, il contadino provenzale ascolta attentamente le spiegazioni sapienti di Jacques Prévert e ritiene che tutte le "belle ragazze" del Creto si trovino a Parigi. Alla fine del film riprende la strada verso casa, attraverso la macchia mediterranea, e incrocia due giovani donne che così apostrofa: «Parigine, si vede ...». Queste lo respingono, parlando in italiano.

Parigi fa sognare le donne tanto quanto gli uomini, soprattutto se sono giovani. *Rêves de Paris* si apre con dei filmati girati all'aeroporto di Orly «dove l'aereo deposita Lorette alle porte del suo sogno, la città del suo desiderio». Qui la produzione è riuscita a collocare l'attrice che interpreta questa giovane di provincia in prossimità delle celebrità che sono state filmate nel corso delle festività dell'anno. Al ballo *de la Pensée* francese, il commentatore ci presenta Gerard Philippe o Jean Gabin: «E questo bel ragazzo lì? Un ministro di qualcosa ...». Riconosciamo il giovane François Mitterrand. Dei lungometraggi moralizzatori quali *Miss Pigalle*, *Fait divers à Paris* (Kirsanoff 1949) o *Le Pavé de Paris* (Decoin 1961) riprendono i cliché della provinciale ingenua “salita” a Parigi e i pericoli che la capitale riserva alle teste pazze<sup>136</sup>.

In *Paris Pigalle* (Cohen Gast Le Roy 1953), il processo del candido è sistematizzato poiché molti candidi si scontrano. Un ricco agricoltore, contento per aver venduto un toro a La Villette decide di darsi al buon tempo. In una *brasserie* (birreria) simpatizza con un autista di camion. Poiché l'auto gli è stata rubata, il tassista conduce i turisti a Pigalle su un carro per il trasporto nel bestiame ed essi assistono a dei numeri di strip-tease. «Il cattivo gusto di questo genere di produzione disonora il cinema»<sup>137</sup> afferma il rappresentante del Ministro degli Interni nella *Commission de contrôle des films*. Alcuni rappresentanti dell'industria del cinema si astengono durante la votazione, cosa che dimostra la loro reticenza a difendere questo film. Di conseguenza, questo non verrà né esportato né visibile ai minori di sedici anni.

Altre produzioni si accontentano di affidare il commento delle immagini a due personaggi, di cui uno è sempre più candido e l'altro più consapevole dei misteri della capitale. Essi possono apparire nell'immagine, in apertura, ed essere integrati nella diegesi, come in *Un dimanche à Paris* (Lalande 1949). Può anche essere *off* (fuori campo) per tutta la durata del film come Romain Bouteille e Henri Garcin in *Paris secret*.

## 5.6 Sguardi in controcampo

La meraviglia assunta del candido può essere presa in carico attraverso un processo filmico e non narrativo. Quando sono presentati dei numeri di *cabaret* il montaggio intercala tra i piani di danza, e ancor più di spogliarello, dei controcampi sui volti degli spettatori diegetici. Durante lo spogliarello di *Paris tabou* vediamo nel pubblico dei signori avidi e delle signore indignate che rimproverano i loro mariti. L'espressione di lussuria e quella della riprovazione sono dunque distribuite in funzione del genere. Questo processo è anche ripreso e sistematizzato in *Paris, ville lumière* poiché il turista statunitense, candido e cicerone in una sola volta, manda il suo *reportage* alla sua famiglia. Beninteso, egli s'indirizza alla sua sposa in francese con un accento americano: «Ho voluto vedere da vicino uno di questi famosi locali notturni al fine di informarti meglio mia cara, naturalmente». A ogni piano *peccaminoso* risponde un controcampo sulla famiglia che lo scopre. La moglie e la vecchia zia sono scandalizzate. Lo zio e il figlio adolescente festeggiano.

---

<sup>136</sup> In una tradizione che risale a Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Les dangers de la ville ou Histoire effrayante et morale d'Ursule, dite la Paysanne pervertie*. La Haye, 1784, 4 voll.

<sup>137</sup> Parere della sottocommissione, 7 maggio 1953, *dossier de censure* del film, CNC.

Lo sguardo rivolto all'erotismo si ritrova in numerose opere. E' spesso messo in scena, come in *Le Paris des mannequins* dove un imbianchino quasi cade da una finestra quando si accorge di una donna in *lingerie* sul tetto del palazzo accanto. Attraverso il suo sguardo è quello dello spettatore che gli autori vogliono interrogare catturandolo. Perché questa donna è accompagnata da due uomini che rovistano sotto la sua biancheria intima: «Oh, non credete di stare assistendo a una scena galante! Siate innocenti, non sono che delle mani artigiane che vestono un manichino. Ma sì, un manichino! [N.d.A. manichino in francese è *mannequin*]. Per lo spettatore, naturalmente, è tutt'altra cosa: la differenza dall'oggettivo al soggettivo, dallo non-conosciuto al peccato» Così i dispositivi narrativi fanno frequentemente appello alla riflessività. Lo spettatore e il suo sguardo sono rappresentati, interpellati e interrogati.

Il caso di *Paris secret* merita da questo punto di vista di essere dettagliato perché questo film è stato colpito dal divieto totale, cosa rara per un lungometraggio francese. Si tratta di un *reportage* sugli aspetti insoliti della capitale. Il film presenta, oltre alle sequenze già menzionate, dei filmati di combattimenti di *catch* in *rue des Martyrs*, di un sabba di donne nude «che adorano Artemide», di riti di una «setta di adoratori dell'ombelico», di uno stato di trance voodoo, di un tour delle fogne, di un *tonificante* per gli studenti di medicina. Propone inoltre una sequenza che mette in immagini l'identità sensuale della capitale. Vi si mostra una donna che si fa tatuare la Torre Eiffel su una natica. Secondo gli autori il suo scopo è quello di far rimuovere il lembo di pelle tatuata da un chirurgo e di venderlo «al prezzo di un piccolo Picasso» ad un «collezionista di pelle umana».

Quest'opera si proclama documentaria. Durante i titoli di coda il commento dice: «E' un film diretto da Edouard Logereau, senza sceneggiatore, senza truccatore, senza decoratore e senza attori». Tuttavia, la messa in scena è ammessa dallo stesso commento nel corso di «un salvataggio effettuato dalla *brigade fluviale* (polizia fluviale)». Dopo averla spogliata un bagnino resuscita una donna annegata chinandosi su di lei per massaggiarle il petto. La sequenza termina sul luminoso sorriso dell'aspirante suicida e dei soccorritori, con gli sguardi alla macchina da presa. E Henri Garcin termina: «Le conseguenze di un vero salvataggio a volte sono meno ottimiste che al cinema». *Paris secret*, in quanto pseudo- *reportage* riflessivo che punta sul voyeurismo, si collega al genere del *mondo movie*. Questo cinema di sfruttamento riveste una posizione ambigua tra documentario e *fiction*. In effetti, questo film spinge all'estremo una tendenza all'ibridazione del documentario e della *fiction* rilevabile nell'insieme del *corpus* e oltre (Fiant Hanery 2008).

I censori della *Commission de contrôle des films* pronunciano il divieto totale di *Paris secret* «in ragione del carattere atroce delle sequenze che si susseguono quasi senza interruzione»<sup>138</sup>. Tra i professionisti presenti vi è René Marjac che non è altro che il direttore di produzione del film. Tre giorni più tardi, il produttore Peter Roustang scrive al Presidente della *Commission de contrôle des films*: «E' molto probabile che, immersi nei lavori di realizzazione di questo film per oltre un anno, abbiamo finito per non renderci conto di tutto ciò che potrebbe esservi di sgradevole in ciò che mostriamo»<sup>139</sup>. Tuttavia, questo produttore è ben posizionato per conoscere la giurisprudenza della *Commission de contrôle des films*: ne è stato membro dal

---

<sup>138</sup> Parere della *Commission de contrôle des films*, 2 febbraio 1965, dossier de censure del film, CNC.

<sup>139</sup> Pierre Roustang, lettera al Presidente della *Commission de contrôle des films*, 5 febbraio 1965, *ibid*.



1950 al 1961, quale rappresentante della molto severa *Union Nationale des Associations Familiales* (Unione nazionale delle associazioni familiari). Nel 1950 la sua nomina nella *Commission de contrôle des films* da parte di un ministro espressione del *Mouvement Républicain Populaire* (MRP- Movimento Repubblicano Popolare) aveva portato alle dimissioni collettive dei professionisti.

Per ottenere la revoca del divieto, il produttore propone il taglio di non meno di undici sequenze. La *Commission de contrôle des films* concede il visto di censura con il divieto per i minori di diciotto anni. Il ministro Peyrefitte fa ricorso in appello contro questa decisione ritenuta troppo liberale perché questo film «ha la pretesa di dare un'immagine che si vuole veridica e pittoresca ma che sia in realtà artificiale e per lo meno parzialmente della vita della capitale, e la sua proiezione all'estero sarebbe pregiudizievole al buon nome di quest'ultima»<sup>140</sup>. Il ministro chiede un divieto all'esportazione e tre ulteriori tagli: l'adescamento in un'ambulanza, dei cadaveri importati dall'India per le Facoltà di medicina e un caccia a delle donne nude nel Bois de Boulogne, che «si presenta non in una trama romanzesca ma pretende di situarsi in un quadro reale [e] costituisce, di per sé, il reato di oltraggio pubblico al pudore punito penalmente». I censori concedono due dei tre tagli, ma autorizzano l'esportazione. In realtà è per l'intervento del Primo ministro *imbeccato* dal suo amico Henry de Ségogne, Presidente della *Commission de contrôle des films*, che Alain Peyrefitte è stato battuto, come gli riferisce suo consigliere: «Ho avuto una conversazione telefonica piuttosto vivace con il signor Journiac [consigliere del Primo ministro] che mi ha detto che il signor Pompidou era molto liberale in questo genere di problema e non crede al pregiudizio che tali film possano portare, all'estero, alla reputazione del nostro paese»<sup>141</sup>.

Il conflitto di *Paris secret* con la censura non ha recato danni alla carriera commerciale di questo film che cumula quasi 40.000 spettatori nella prima settimana, contro i 25.000 di *Pierrot le fou*. Resta in visione per trentasei settimane e questo sfruttamento in profondità attira 835.575 spettatori. E Peter Roustang non ha resistito alla tentazione di realizzare *Paris top secret* nel 1969.

Per tradurre cinematograficamente un discorso concernente Parigi in gran parte predeterminato, i registi hanno dunque elaborato delle figure formali d'innegabile inventiva che sono largamente propri al sottogenere formato dalle opere del nostro *corpus*.

### 5.7 La fine di un genere?

L'originalità di *Paris secret* è nell'emancipare il genere delle istituzioni di spettacolo e anche dei quartieri “caldi”. E molto rapidamente sono prodotti dei *mondo movies* su altri temi in altri contesti rispetto alla capitale. Nel 1967 Pierre Roustang gira *Les Teenagers: Jeunes fauves en liberté*. Il soggetto non è più una città ma una classe di età. Alla fine del decennio la capitale sembra perdere la sua identità trasgressiva, almeno al cinema. Non è senza significato che i *database* non fanno apparire che un solo film porno il cui titolo si riferisce a Parigi: *Paris porno* (Jack, lungometraggio, 1976). Certo, l'ondata pornografica ha costellato la capitale di sale cinematografiche specializzate ma anche la provincia, questa volta, non ha fatto eccezione. Si

---

<sup>140</sup> Alain Peyrefitte, lettera al Presidente della *Commission de contrôle des films*, 2 Aprile 1965, *ibid*.

<sup>141</sup> Bruno Chéramy nota al ministro, 8 dicembre 1967.

nota anche, in quest'occasione, una sorprendente inversione del rapporto centro-periferia nel legame con la trasgressione. Nel 1975 i film diffusi a Parigi sono frequentemente edulcorati mentre le versioni *hardcore* sono riservate alla provincia - in particolare Metz, Lione e Marsiglia - perché, nella capitale, le sale cinematografiche sono regolarmente sottoposte a controlli da parte del CNC o della *Brigade des mœurs* (la *buoncostume*)<sup>142</sup>.

Il cortometraggio che celebra Parigi, città dell'amore e del sesso ha conosciuto il suo apogeo nel 1950, con quarantadue titoli. Nello stesso periodo non passa un anno senza che un lungometraggio che tratta gli stessi argomenti di questi cortometraggi - il *music-hall*, le ballerine, l'alta moda, Parigi e i suoi quartieri "caldi" - non acceda ai dieci primi posti del *box-office* francese. Il picco di produzione dei cortometraggi riguardanti Parigi è raggiunta nel 1953. In quell'anno, gli autori di cortometraggi apprendono, il 6 agosto, che la remunerazione automatica è sostituita da un premio alla qualità - cosa che penalizza le opere turistiche - e, il 21 agosto, che l'obbligo di programmare un cortometraggio francese in ogni sala è stato soppresso, cosa che penalizzerà il cortometraggio in generale<sup>143</sup>. Senza scomparire, il genere che ha costituito il nostro campione è diminuito negli anni successivi.

Inoltre, alla fine di questo decennio, l'erotismo ha cominciato a occupare il suo posto nei lungometraggi di *fiction*, sulla scia di *Et Dieu créa la femme* (Vadim, 1956), e i produttori hanno progressivamente fatto la scelta della trasgressione come risposta industriale al calo degli spettatori. Grazie alla Nouvelle Vague questa trasgressione non ha più dovuto confinarsi nelle istituzioni dello spettacolo, nei quartieri caldi, né nella capitale. A questo si aggiunga che la televisione - che è ritenuta aver accelerato il declino dei cortometraggi cinematografici (Thomas 2005, p. 14) - ha, in realtà, rilanciato la produzione di *reportages*, trasgressivi o meno, che trattano di Parigi. Delle emissioni come *L'Avenir est à vous*, *Tableau de Paris*, *Ouvert la nuit*, o *Dim, Dam, Dom* ne hanno commissionate a bizzeffe.

## 5.8 Conclusioni

Il discorso portato avanti da queste opere sul soggetto Parigi non sembra per nulla diverso da quello che è stato elaborato in precedenza dal teatro, il *music-hall* o la canzone. La geografia delle rappresentazioni dell'eros parigino rimane invariata. Allo stesso modo restano invariati i personaggi femminili caratterizzati dalla giovinezza e dall'esercizio di un'attività legata alla moda, allo spettacolo o alla sessualità. Questi personaggi di *grisette* sono sia ricettacoli delle fantasie maschili e sia oggetti di disprezzo sessista, sociale, talvolta anche etnica<sup>144</sup>. Queste "ragazze" celebrate da Arletty in *Paris la belle* sono anche le "piccole donne di Parigi" che mettono in scena le riviste di *music-hall* (Fourmaux 2009, p. 223). Che le opere si dichiarano come *fiction* o come documentario non modifica in nulla le rappresentazioni che esse producono e questa distinzione è, in fondo, priva di senso perché l'ibridazione è qui la regola.

---

<sup>142</sup> *Province, la course au sexe est engagée*. Le Film français, n.1592, 19 septembre 1975.

<sup>143</sup> Legge n. 53-684 del 6 agosto 1953 e Decreto n. 53-759 del 21 Agosto 1953.

<sup>144</sup> Disprezzo che illustrata perfettamente Jean Charvil che, nel suo *Histoire et sociologie du striptease* (Paris, Éditions Planète, 1969), tenta di spiegare l'origine geografica delle spogliarelliste parigine: «violentate per dieci secoli [le polacche] hanno acquisito dei costumi assai liberi che non generano né pregiudizi né principi» (p. 30).

L'assenza d'innovazione discorsiva dei cineasti che evocano la Parigi edonista ed erotica attesta bene una continuità *vis-à-vis* delle produzioni culturali anteriori. Di contro, i registi hanno necessariamente dovuto dar prova d'inventiva sul piano formale, da un lato in ragione della specificità della forma cinematografica, da un altro lato per l'esistenza di una censura che non dovevano subire gli altri media. I processi mobilitati spaziano dall'uso del controcampo alla mediatizzazione attraverso il riflesso passando per il sovra-sfruttamento della figura del candido e della messa a fuoco interna. Tutti convergono per fare della riflessività il principale elemento unificante del *corpus*.

Del resto questa riflessività, evidente nei vero-falso *reportage*, è quasi inerente alla forma corta (Odin, 2005). Molti dei film d'arte o dei film scientifici comportano degli sguardi in camera e degli indirizzi allo spettatore. Essa è anche onnipresente nel *music-hall* dove il pubblico è interpellato, messo in scena, celebrato (Fourmaux 2009). Il ricorso dei cineasti a questa figura formale si spiega attraverso questa doppia familiarità<sup>145</sup>, ma la cosa importante è che questa riflessività è particolarmente propizia alla costruzione normativa dello sguardo.

Sappiamo che le opere del corpus hanno conosciuto una diffusione di massa nel corso degli anni Cinquanta del 1900. La presenza del pubblico è ancora elevata e assicura ai lungometraggi importanti successi, come testimoniano i tre milioni e mezzo di biglietti staccati per *Folies-Bergere*. I cortometraggi turistici, da parte loro, hanno visto la loro diffusione assicurata attraverso le gratuità delle copie e per la volontà dei poteri pubblici che, pur censurandoli a volte, considerano queste pellicole come partecipanti al processo d'irraggiamento nazionale: da qui una pletora di film finanziati dalla *Commissariat général au tourisme*, proiettati non solo nel circuito commerciale, ma attraverso il circuito delle ambasciate, vanno ad alimentare copiosamente le serate cinematografiche sulle navi da guerra e sui transatlantici. La diffusione, anche se massiccia, non dice nulla della ricezione e questa è ancora più difficile da comprendere poiché lo spettatore non sceglie mai il complemento di programmazione del suo "grande film". La questione dell'impatto delle rappresentazioni e degli standard veicolati da questi cortometraggi resta quindi in piedi.

Per quanto riguarda la censura, essa si è globalmente adattata a queste rappresentazioni vigilando per canalizzare il flusso continuo della produzione entro i limiti di una giurisprudenza formata a sua volta di limiti ma anche di codici formali. Questi limiti e questi codici sono, in realtà, il frutto di un compromesso tra censori e creatori, dunque di una co-produzione. Più in generale, l'atteggiamento dei poteri pubblici è ambiguo poiché censurano alcune immagini trasgressive della capitale incoraggiando, attraverso la sponsorizzazione, il rafforzamento dell'immagine di Parigi città dell'amore e del sesso.

---

<sup>145</sup> Sulla intermedialità tra *music-hall* e *film d'arte* dei primi tempi cfr. Laurent Guido (2008).

## Bibliografia

- Adler L. (2010). *Les maisons closes 1830-1930*. Paris, Pluriel.
- Andress D. (2006). *The Micro-physics of Öffentlichkeit? Habermas, Foucault, and the Administration of Democratic Space in the Palais-Royal, 1789-1790*. *Cultural and Social History*, n. 3-2, pp. 145-166.
- Ariès Ph., Duby G. (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*. t. IV: *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Seuil (trad. it., *La vita privata*. Volume 4. *Dalla Rivoluzione alla Grande Guerra*. Bari-Roma: Laterza, 2001).
- Aron J.-P. (1984). *Misérable et glorieuse, la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, éditions Complexe.
- Aron J.-P. (1973). *Le mangeur du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Laffont (trad. it., *La Francia a tavola dall'Ottocento alla Belle époque* Torino: Einaudi, 1978).
- Aymard M., Grignon C., Sabban F. (dir.) (1993). *Le temps de manger: alimentation, emploi du temps et rythmes sociaux*. Paris, Éditions de la MSH.
- Baker K.M. (1993). *Au tribunal de l'opinion: essais sur l'imaginaire politique au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Payot (edizione originale: *Inventing the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- Balzac H. (de). (1830). *Traité de la vie élégante* (trad. it., *Trattato della vita elegante*. Prato: Piano B, 2011).
- Balzac H. (de). (1842). *Illusions perdues* (trad. it., *Illusioni perdute*. Milano: Garzanti, 1966).
- Balzac H. (de). (1844). *La muse du département* (trad. it., *La musa del dipartimento*. Venezia, Marsilio, 1992).
- Bard C. (1998). *La Garçonne, modes et fantasmes des années folles*. Paris, Flammarion.
- Bargiel R., Le Men S. (dir.) (2010). *La Belle Époque de Jules Chéret, de l’Affiche au décor. Catalogue d’exposition*. Paris, Les Arts décoratifs.
- Beck R., Kramp U. (dir), Retaillaud-Bajac E. (2013). *Les Cinq sens de la ville du Moyen Âge à nos jours*. Tours: Éditions des Presses universitaires François-Rabelais.
- Berlanstein, L. (2000). *Daughters of Eve: a Cultural History of French Theater Women, from the Old Regime to Fin-de-Siecle*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bologne J.-C. (1997). *Histoire de la pudeur*. Paris, Hachette.

- Boulloud S., Boulé S. (2008). *Les Parisiennes de Kiraz. Catalogue de l'exposition*. Paris, Musées Carnevales.
- Burch N., Sellier G. (1996). *La drôle de guerre des sexes du cinéma français: 1930-1956*. Paris, Colin.
- Burch N., Sellier G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin.
- Caradec F., Weill A. (1980). *Le café-concert, 1848-1914*. Paris, Fayard.
- Casta-Rosaz F. (2000). *L'histoire du flirt. Les jeux de l'innocence et de la perversité, 1870-1968*. Paris, Grasset (trad. it., *Storia del flirt*. Roma: Editori Riuniti, 2001).
- Chabaud G. (2000). *Les guides de Paris, une littérature de l'accueil*. in Roche D. (dir.). *La ville promise*. Paris, Fayard, pp. 77-108.
- Chalon J. (1994). *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*. Paris, Flammarion (trad. it., *Liane de Pougy. Cortigiana, principessa e santa*. Roma: Nutrimenti, 2012).
- Charle C. (2004). *Le siècle de la presse 1830-1939*. Paris, Seuil.
- Charle C. (2008) *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris, Albin-Michel.
- Charle C., Roche D. (dir.) (2002). *Capitales culturelles, Capitales symboliques: Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- Charles-Roux E. (1974). *Coco Chanel, l'irrégulière*. Paris, Grasset (trad. it., *L'irregolare. Coco prima di Chanel*. Milano: Rizzoli, 2009).
- Cieutot M. (2005). *Souvenirs d'un rite: les sept genres du documentaire et le "petit film"*. in Bluher D., Pilard Ph. (dir.). *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968, créations et créateurs*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp.21-28.
- Condemi C. (1992). *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1849-1914)*. Paris, Editions Quai Voltaire Histoire.
- Corbin A. (1982). *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Aubier Montaigne.
- Corbin A. (1982). *Paris-province*, in Nora P. (dir.). *Les lieux de mémoire*. vol. III: *Les France*, t. 1: *Conflits et partages*. Paris, Gallimard.
- Corbin A. (1991). *Le temps, le désir et l'horreur. Essai sur le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Aubier

- Corbin A. (1999) *Le XIX<sup>e</sup> siècle ou la nécessité de l'assemblage*. in Corbin A. et alii (dir.), *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle: le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même*. Paris, Klincksieck, pp. 153-159.
- Corbin A. (dir), Courtine J.-J., Vigarello G. (dir) (2011). *Histoire du corps*. Tome 2. *De la révolution à la Grande Guerre*. Paris, Points.
- Corbin A. (dir.) (1995). *L'avènement des loisirs: 1850-1960*. Paris, Aubier
- Corbin A., Courtine (dir) J.-J., Vigarello G. (2011). *Histoire du corps*. Tome 3. *Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Points.
- Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G. (dir) (2011). *Histoire du corps*. Tome 1. *De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Points.
- Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G. (dir.) (2012). *Histoire de la virilité*. Tome 2: *Le triomphe de la virilité: Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil.
- Crary J. (1994). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes: Chambon (trad. it., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi, 2013).
- Csergo J. (1988). *Liberté, Égalité, Propreté. La morale de l'hygiène au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Albin Michel.
- Csergo J., Lemasson J.-P. (dir.) (2008). *Voyages en gastronomie: l'invention des capitales et des régions gourmandes*. Paris, Éditions Autrement.
- Darzens R. (1889). *Nuits à Paris, notes sur une ville*. Paris, Dentu, p. 147.
- Dauphin C., Farge A. (dirigé par). (2001). *Séduction et société, approches historiques*. Paris, Seuil.
- Deschaumes E. (1891). *Pour bien voir Paris. Guide parisien pittoresque et pratique*. Paris, Freyfous.
- Detrez C. (2002). *La construction sociale du corps*. Paris, Points.
- Dury M. (1995). *La censure: la prédication silencieuse*. Paris, Publisud.
- Escoffier A. (1985). *Souvenirs inédits. 75 ans au service de l'art culinaire*. Marseille: Jeanne Laffitte (trad. it., *Ricordi inediti*. Bra: Slow Food, 2003).
- Fiant A., Hamery R. (dir) (2008). *Le court métrage français de 1945 à 1968. Documentaire, fiction: allers retours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Flandrin J.-L., Montanari M. (dir.) (1996). *Histoire de l'alimentation*. Paris, Fayard (trad. it., *Storia dell'alimentazione*. Bari-Roma: Laterza, 2011).
- Fourmaux F. (2009). *Belles de Paris, une ethnologie du music-hall*. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Fressange I. (de la), Gachet S. (2010). *La Parisienne*. Paris, Flammarion (trad. it., *La parigina. Guida allo chic*. Milano: L'Ippocampo, 2011).
- Garb T. (1998). *Bodies of modernity, figure and flesh in fin-de-siècle France*. London: Thames & Hudson.
- Gasnault F. (1992). *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Aubier.
- Girveau B. (dir.) (2001). *À table au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux/Flammarion.
- Groom G. (dir.) (2012). *L'impressionnisme et la mode*. Paris, Musée d'Orsay, Skira-Flammarion.
- Guido L. (2008). *Quel théâtre groupera jamais tant d'étoile? Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art.. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du cinéma*. n. 56, pp. 148-172.
- Gundle S. (2008). *Glamour: a history*. Oxford: Oxford University Press.
- Habermas J. (1971). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Neuwied (trad. it., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari-Roma: Laterza, 2002).
- Iacub M. (2008). *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Fayard.
- Kalifa D. (2001). *La culture de masse en France. 1860-1930*. Paris, La Découverte.
- Kiki de Montparnasse (2005). *Souvenirs retrouvés*. Paris, José Corti.
- Lannoy A.-P. (de) (1900). *Les plaisirs de la vie de Paris (Guide du flâneur)*. Paris, Borel.
- Lilti A. (2005). *Le monde des salons: sociabilités et mondanités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard.
- Margueritte V. (2013). *La Garçonne*. Paris, Payot (trad. it., *La garçonne*. Venezia: Sonzogno, 2014).

Martin-Fuguer A. (1983). *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*. Paris, Editions Grasset et Fasquelle.

Martin-Fuguer A. (1990). *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*. Paris, Fayard.

Martin-Fuguer A. (1993). *Les repas dans l'horaire quotidien des ménages bourgeois à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. in Aymard M., Grignon C., Sabban F. (dir.), *Le temps de manger: alimentation, emploi du temps et rythmes sociaux*. Paris, Éditions de la MSH, pp. 227-232.

Matthews-Grieco S.F. (2011) *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*. in Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G. (dir). *Histoire du corps*. Tome 1. *De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Points, pp. 167-234.

Maupassant G. (de) (1885). *Bel-Ami*. (trad. it., *Bel-Ami*. Milano: Mondadori, 2001).

Montesquieu C.-L. de Secondat (1717). *Les lettres persanes*. (trad. it., *Lettere persiane*. Milano: Mondadori, 2010).

Morin E. (1972). *Les stars*. Paris, Seuil (trad. it., *Le star*. Milano: Olivares, 1995).,

Nourrisson D. (2010). *Cigarette. Histoire d'une allumeuse*. Paris, Payot.

Odin R. (2005). *L'entrée du spectateur dans le documentaire*. in Bluher D., Thomas F. (dir). *Le court métrage français de 1945 à 1968: de l'âge d'or aux contrebandiers*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 69-84.

Parent-Duchâtelet A. (1981). *La prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. (texte annoté et commenté par Alain Corbin). Paris, Seuil.

Perrot Ph. (1981). *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard.

Perrot Ph. (1984a). *Le corps féminin. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil.

Perrot Ph. (1984b). *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Seuil.

Porcile F. (1965). *Défense du court métrage français*. Paris, Éditions du Cerf.

Porcile F. (2009). *Commandes avouées, commandes masquées: la production française de courts métrages de de Gaulle à de Gaulle*. in Bluher D., Pilard Ph. (dir). *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968, créations et créateurs*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 13-23.

Proust M. (1913). *Du côté de chez Swann*. (trad. it., *Dalla parte di Swann*. Milano: Mondadori, 1983).



Quemener R. (2008). *Paris la Belle (1928-1959): trente ans, le temps d'un court.* in Fiant A., Hamery R. (dir) (2008). *Le court métrage français de 1945 à 1968. Documentaire, fiction: allers retours.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 271-280.

Rauch A. (2000). *Le premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine.* Paris, Hachette.

Retaillaud-Bajac E. (2013). Paris ville-femme, capitale des sens. in Beck R., Krampl U. (dir), Retaillaud-Bajac E., *Les cinq sens de la ville du Moyen Âge à nos jours.* Tours, Éditions des Presses universitaires François-Rabelais, pp. 275-288.

Rétif de la Bretonne N.E. (1787). *Les Parisiennes.*

Rétif de la Bretonne N.E. (1790). *Le Palais Royal.*

Revenin R. (2005). *Homosexualité et prostitution masculines à Paris. 1870-1918.* Paris, L'Harmattan.

Revenin R. (2007). *Paris gay. 1870-1918.* in Revenin R. (dir). *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Autrement* (numero monografico *Mémoires/Histoire*), pp. 21-41.

Roche D. (1989). *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.* Paris, Fayard.

Roche D. (1997). *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle.* Paris, Fayard (trad. it., *Storia delle cose banali. La nascita del consumo in Occidente.* Roma: Editori Riuniti, 2002).

Rossiaud J. (1988). *La prostitution médiévale.* Paris, Aubier (trad. it., *La prostituzione nel Medioevo.* Bari-Roma: Laterza, 1995).

Rossiaud J. (2010). *Amours vénales. La prostitution en Occident, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle.* Paris, Aubier (trad. it., *Amori venali. La prostituzione nell'Europa medievale.* Bari-Roma: Laterza, 2013).

Rousseau, J.-J. (1761). *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes.* Amsterdam: Rey (trad. it., *Giulia o la nuova Eloisa.* Milano: Rizzoli, 1992).

Sevrin P. (1978). *Le music-hall français, de Mayol à Julien Clerc.* Paris, Olivier Orban.

Staszak J.-F. (2008). *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles.* *Annales de Géographie.* nn. 660-661, pp. 129-158.

Sterne L. (1768). *A Sentimental Journey through France and Italy.* (trad. it., *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia.* Milano: Mondadori, 1991).

Sullerot É. (1966). *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*. Paris, Armand Colin.

Tamagne F. (2000). *Histoire de l'homosexualité en Europe, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*. Paris, Seuil.

Tamagne F. (2001). *Mauvais genre. Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, La Martinière.

Taraud C. (2003). *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale (1860-1910)*. Paris, Albin Michel.

Tétard-Vittu F. (1990). *Le chic parisien: images et modèles dans la presse illustrée*. in Aa.Vv. *Femmes fin de siècle 1885-1895, catalogue de l'exposition*. Paris, Musée, pp 93-101.

Tétard-Vittu F. (2012). *Aux origines de la haute couture*, in Aa, Vv. *Paris haute couture*. Paris, Skira Flammarion, pp. 18-20.

Thomas Cook & Son (1889). *Cook's Guide to Paris*. London: Thomas Cook & Son.

Thomas F. (2005). *La définition introuvable*. in Bluher D., Thomas F. (dir). *Le court métrage français de 1945 à 1968: de l'âge d'or aux contrebandiers*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 9-20.

Vajda J. (2008). *La construction des restaurants parisiens comme lieux d'attractivité touristique: fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle*. in Csergo J., Lamasson J.-P. (dir.). *Voyages en gastronomies: l'invention des capitales et des régions gourmandes*. Paris, Éditions Autrement, pp. 74-89.

Veblen T. (1899). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: MacMillan (trad. it., *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*. Torino: Einaudi, 2007).

Verjus A. (2010). *Le bon mari, une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*. Paris, Fayard (trad. it., *Il buon marito. Politica e famiglia negli anni della Rivoluzione francese*. Bari: Dedalo, 2012)

Vigarelo G. (1985). *Le propre et le sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Paris, Seuil (trad. it., *Il sano e il malato. Storia della cura del corpo dal Medioevo a oggi*. Venezia: Marsilio, 1996).

Vigarelo G. (2007). *Histoire de la beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jour*. Paris, Points.

Walkowitz J.R. (1991). *Sexualités dangereuses*. in Duby G., Perrot M., Fraisse G. (dir). *Histoire des femmes en Occident*. tome IV. *Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Plon, pp. 439-478.

Weber E. (1998). *Fin de siècle. La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard.

Zola É. (1871). *La curée* (trad. it., *La cuccagna*. Firenze: Sansoni, 1966).

Zola É. (1880), *Nana*. (trad. it., *Nanà*. Milano: Rizzoli, 1981).